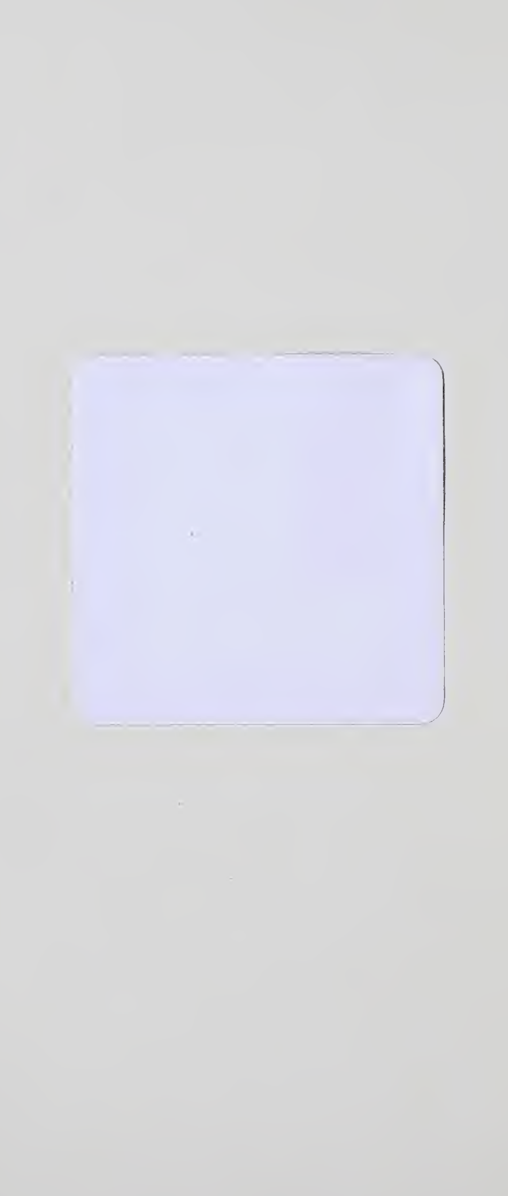








J. Schnorr von Carolsfeld

Künstlerische Wege und Ziele

Schriftstücke aus der Feder
des Malers

Julius Schnorr von Carolsfeld

herausgegeben

von

Franz Schnorr von Carolsfeld



Leipzig
Verlag von Georg Wigand
1909

INHALT

Seite

Vorwort 1

1. Bericht über mein Leben 1855. Mit einem Anhang biographischer Bemerkungen aus dem Jahre 1847 5
2. Über die Freskomalereien in der Villa Massimi 1828 39
3. Die Arbeiten in den Nibelungen- und Kaisersälen der Münchner Residenz. Niedergeschrieben 1838—1839. Mit einem Anhang ausgewählter Tagebuchaufzeichnungen aus den Jahren 1839—1846 . 57
4. Gutachten über die im Herbst 1843 zu München ausgestellten Gemälde der Herren GALLAIT und DE BIEFVE 156
5. Ansprache an Schüler, Kunstgenossen und Freunde 1844 164
6. Die Kunstausstellung in München 1845 177
7. Über KAULBACHS Darstellungen der neueren Kunstgeschichte 1852 189
8. Vorwort zur Bibel in Bildern 1860 212
9. Über die Verbindung für historische Kunst in Deutschland 1863 . 243

Namenregister 252

Vorwort

Den künstlerischen Werken, durch die sich der 1872 verstorbene Maler Julius Schnorr von Carolsfeld ein fortdauerndes Andenken gestiftet hat, reiht sich das vorliegende schriftstellerische, das lange nach seinem Tode die Erinnerung an sein Wirken erneuern will, als etwas Gleichartiges dadurch an, daß es eine Arbeit aus seiner eigenen Werkstatt, ein im wesentlichen von ihm selbst verfaßtes Buch ist. Über die Wege, die er während seines langen Lebens geführt worden ist, und über die Ziele, die er angestrebt hat, geben eine Anzahl Schriftstücke Bericht, die er bei verschiedenen Anlässen innerhalb eines vieljährigen Zeitraums niedergeschrieben hat. Sie gesammelt herauszugeben und solchergestalt Rechenschaft darüber abzulegen, wie er seines Berufes gewartet habe, war ein Plan, den er noch selbst in seinem hohen Alter gefaßt und vorbereitet hat. Inzwischen haben sich in der deutschen Kunst die tiefgreifendsten Veränderungen vollzogen; Bewegungen, deren Anfänge er noch selbst erlebt hat, sind zum Abschluß gekommen; Umwälzungen, die Vorgefundenes verdrängten, haben sich im Strome der Zeiten verloren und haben selbst wieder immer neuen Entwicklungswellen Platz gemacht. Zeit und Umstände haben auf diese Weise jenem erst jetzt verwirklichten Plane das Unreife benommen, das ihm zu seinem Schaden, wenn er früher ausgeführt worden wäre, wahrscheinlich angehaftet hätte, und haben geholfen ebensowohl nach Seite kunstgeschichtlicher

Erkenntnis als nach der ästhetischen und kunsttheoretischen Seite Hindernisse hinwegzuräumen, die bei vorzeitiger Veröffentlichung einer unbefangenen Würdigung des quellenmäßigen Wertes der Darbietungen in vorliegender Schrift im Wege gewesen wären. Selbst die persönlichen Gegensätze, mit deren Einwirkungen auf den Gang der Dinge die nachfolgenden Blätter uns bekannt werden lassen, haben inzwischen unter dem Einflusse der alles Verborgene aufdeckenden Zeit an Deutlichkeit für das Auge gewonnen, was sie an Fühlbarkeit und spitziger Schärfe verloren haben. Klenze betreffend weiß man jetzt zum Beispiel — ich stütze mich besonders auf das Zeugnis der „Erinnerungen des Doktor Johann Nepomuk von Ringseis" —, daß er als ein „eingefleischter Hellenist" schon in Rom, als er sich dort im Gefolge des bayerischen Kronprinzen aufhielt, kalt und teilnahmlos, ja feindlich den Bestrebungen der neuen deutschen Kunstschule, besonders dem nationalen Aufschwung, der an ihrem Aufkommen einen so wesentlichen Anteil hatte, gegenüberstand. „Dem begeisterten Deutschtum war er gründlich abhold. Nicht nur die bildenden Künstler der neuen Richtung hatten seinen Spott zu erdulden, sondern auch der Dichter Rückert, der eben damals in Rom verweilte. Über dessen Geharnischte Sonette goß Klenze unaufhörlich die Lauge seines Witzes aus." Und wer etwa früher gemeint hat, daß Wilhelm Kaulbachs bekannte Pinakothekfresken als die Auflehnung einer emporstrebenden Kunstperiode gegen den Druck überlebter Kunstprinzipien zu verstehen seien, weiß nun aus den eigenen Mitteilungen des genialen Künstlers, welche unglückliche Jugendeindrücke einen gemütsverhärtenden und verbitternden Einfluß auf die Entwicklung seines Charakters ausgeübt haben und daß jene Spottbilder keineswegs eine vereinzelte Erscheinung in seinem Leben waren, sondern sich nur durch den hervorragend unpassenden Ort ihrer Anbringung und die ihnen zugedacht gewesene denkmalmäßige Unvergänglichkeit vor ähnlichen Kundgebungen seiner Geistesrichtung besonders auffällig bemerkbar machen.

Überblickt man die Gesamtheit der in vorliegendem Buche vereinigten Schriftstücke, so sieht man, daß einige unter ihnen zum Zwecke der Veröffentlichung niedergeschrieben worden sind und jetzt nur aufs neue der Öffentlichkeit, mit den erforderlichen Erläuterungen versehen, bequem zugänglich gemacht werden sollen,

andere ursprünglich nur für einen beschränkten Leserkreis aus geschäftlicher Veranlassung oder auch nur für den Verfasser selbst zu besserer Ausgestaltung und dauernder Festhaltung seiner Gedanken und Erinnerungen schriftlich abgefaßt wurden. Als solche Schriftstücke, die von Anfang an für die Öffentlichkeit bestimmt waren, geben sich die folgenden drei zu erkennen: der anonyme Aufsatz über die Münchner Kunstausstellung des Jahres 1845 und die beiden Aufsätze über KAULBACHS Darstellungen der neueren Kunstgeschichte und über die Verbindung für historische Kunst aus den Jahren 1852 und 1863. Ein publizistischer Zweck kam aber nachträglich zur Geltung, als SCHNORR den Plan faßte, mit einer Gesamtheit ausgewählter kleiner Schriften vor die Öffentlichkeit zu treten und in seine Auswahl nicht nur diejenigen Stücke der Mehrzahl nach aufnahm, die der unterzeichnete Herausgeber hiermit dem Druck übergibt, sondern auch ein paar kleine Festreden und einige amtliche, die Königliche Gemäldegalerie in Dresden und die Kunstverwaltung in Sachsen betreffende schriftliche Arbeiten, von deren Veröffentlichung bei gegenwärtigem Anlaß der Herausgeber glaubte absehen zu dürfen. Abweichend von der Meinung des Verfassers, wie bei Ausscheidung dieser wenigen Sachen, hat der Herausgeber umgekehrt aber eine Erweiterung des ursprünglichen Planes sich gestattet, indem er die umfänglichen, bisher ungedruckten handschriftlichen Aufzeichnungen unter Nr. 1 und 3 der nachfolgenden Sammlung, sowie die Nummern 4 und 6 auf eigene Verantwortung in die Veröffentlichung eingeschlossen hat, weil nichts darauf deutet, daß SCHNORR in irgend einem dieser vier Fälle Bedenken getragen hätte die Veränderung seines Plans gutzuheißen.

Man begegnet in der Kunstgeschichte Beispielen dafür, daß Künstler den „Kunstschreibern“ gleichsam das Wort verbieten und ihnen in Sachen der Kunst ein kompetentes Urteil absprechen wollten. Das ist selbstverständlich eine arge Verkennung der Wahrheit. Aber die Einseitigkeit künstlerischer Selbsttäuschung wird fast überboten, wenn neuerdings in ähnlicher Weise Kunstgelehrte die Künstler in ihre Schranken verweisen wollen, meinen: ein Maler gehöre vor eine zu bemalende, aber nicht eine bemalte Leinwand, oder behaupten: „Die Künstler selbst verstehen in der Regel das Geringste von Kunst; die größten Torheiten über Kunst sind von Künstlern ausgesprochen worden.“

1*

Möchten die nachfolgenden schriftlichen Überlieferungen eines Malers denen Recht geben, die der Ansicht sind, daß es dem schaffenden Künstler gebühre, in eigener Sache gehört zu werden, und es gewinnbringend für das Kunstverständnis gleicher Weise des Künstlers, des Kenners und des Kunstfreundes sein müsse, Einblicke zu tun in die Entwicklung einer künstlerischen Persönlichkeit und die Entstehung ihrer Werke!

Dresden, 24. Mai 1909.

Franz Schnorr von Carolsfeld.

1.

Kurzer Bericht über mein Leben.

Der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin erstattet aus Veranlassung meiner Erwählung zu ihrem Mitglied. 1855 [1]).

Ich, Julius Veit Hans Schnorr von Carolsfeld, bin zu Leipzig geboren am 26. März des Jahres 1794. Mein Vater stammte aus Schneeberg im sächsischen Erzgebirge, war ebenfalls Maler und in der letzteren Zeit seines Lebens Direktor der Akademie zu Leipzig, woselbst er schon in jungen Jahren sich niedergelassen hatte.

Schon in frühester Kindheit sah ich es als selbstverständlich an, daß ich Maler würde. Meine ältesten Erinnerungen knüpfen sich an plastische Gegenstände, an einen künstlich mit wirklichen Federn geschmückten kleinen Hahn und einen bleiernen Hund, der sich hinter dem Ohre kratzte. Mein Vater gebrauchte mich, da ich noch ein Knabe war, schon als Gehilfen. Galt es für große Festlichkeiten eiligst ein umfangreiches Transparent zu malen, so war ich helfend mit dem Pinsel ihm zur Seite und schlief in der Nacht auf dem Malerboden, den Kopf auf einen Farbentopf gestützt. Galt es auf hohem Gerüste ein Basrelief im Giebelfelde eines Gebäudes zu befestigen, wie dieses an dem Paulinum in Leipzig geschah, so erstieg ich mit dem Vater ohne Zagen die höchsten Leitern und sah und merkte mir, wie die einzelnen Stücke aus gebrannter Erde mittels Schrauben in dem Mauergrunde befestigt und zu einem großen Bas-

1) [Dem Abdruck liegen ein Konzept von Schnorrs Hand und eine von ihm eigenhändig verbesserte Abschrift zugrunde.]

relief vereinigt wurden. Mit 14 bis 15 Jahren komponierte ich viel. Mehreres ist aus jener oder wenig späterer Zeit vorhanden. Dabei studierte ich mit größtem Eifer Perspektive und Anatomie, in welchen Fächern ältere Kameraden mir Unterricht erteilten. HOMER war mein Lieblingsbuch, MICHAEL ANGELO mein verehrtester Meister. Im allgemeinen zog alles Heldentum mich an. In der Thomasschule wollte es aber nicht recht gehen, was zum Teil an mir, zum Teil auch an der Schule lag; denn ich war von Natur aus willig zur Arbeit und leicht zu lenken. Auf Lebensanschauung, Gesinnung und Charakterbildung wirkten außer dem Vater Männer seiner Umgebung ein. Unter diesen ragte SEUME hervor. Er war dem Vater sehr befreundet und eine lange Reihe von Jahren hindurch dem Hause eng verbunden.

Im Jahre 1811, also mit 17 Jahren, verließ ich Leipzig und ging, den Ranzen auf dem Rücken, nach Wien, wohin meine beiden älteren Brüder mir voraus gegangen waren. Ich besuchte daselbst die Akademie, ohne an einen einzelnen Lehrer mich anzuschließen, suchte vielmehr eigene Wege, auf die schon mein Vater mich gewiesen hatte und welche bereits nach dem Ziele einlenkten, welches später unsere deutschen Maler ins Auge faßten. Damit gewann ich die Zufriedenheit der Lehrer freilich nicht, verscherzte vielmehr die Gunst derselben und erhielt schlechte Zensuren, was dann wieder die Folge hatte, daß ich mich von der Akademie zurückzog.

Die ungeheuren Ereignisse, welche in den Jahren 1812 und 1813 die Welt erschütterten und die Erhebung des Vaterlandes vorbereiteten, zogen mein Auge nun bald von der Kunst ganz ab und hinaus in die Ferne. Als Knabe schon leidenschaftlich mit Kriegsspiel und Kriegswesen beschäftigt, fortwährend angeregt durch das Studium alter und neuer Geschichte und durch Verbindungen meines Vaters mit patriotischen Männern in den Ernst der politischen Ver-

hältnisse Deutschlands hineingezogen, erfüllten die Kämpfe um des Vaterlandes Befreiung mich ganz. Als Preußen sich ermannte und die deutsche Jugend zum Kampfe gerufen wurde, wollte auch ich mit ins Feld ziehen. Es gelang mir aber nicht, in Wien mich frei zu machen und die Mittel zur Reise nach Preußen zu erlangen; ich mußte mich begnügen den älteren Bruder ausrüsten zu helfen, welcher Dienste in der Österreichisch-Deutschen Legion nahm.

Nach dem Frieden wurde ich stark berührt und endlich gefangen genommen durch die Bestrebungen, in der Weise der Alten das Heil in der Kunst zu suchen. Das Wahre und Echte dieser Bestrebungen, das sich ja im Ganzen durchgearbeitet und bewährt hat, hat auch mich festgehalten und während meines langen Künstlerlebens als Leitstern und Panier geführt. Wie groß daher auf den ersten Blick der Gegensatz zwischen den früher bezeichneten Bestrebungen in der Richtung nach der Antike und den großen Italienern und dem nachher betretenen Wege erscheinen mag, er war in der Tat mehr scheinbar und äußerlich als wesentlich. Unter allen Umständen hätte die Natur meiner Kräfte und Anlagen nach einer Erweiterung meines Kunstgebietes und nach anderen Richtungen hingedrängt. Nicht wenig Arbeiten aus der früheren und der jetzt angedeuteten Periode sind vorhanden und können als Belege zu dem Gesagten dienen. Eine große Kreidezeichnung, vor der Reise nach Wien im Jahre 1811 entstanden, welche die Sündflut darstellt und im Dresdner Handzeichnungskabinett sich befindet, bezeichnet die früher eingehaltene Richtung, und das im Leipziger Museum befindliche Bild, „Der heil. Rochus“, wohl eine der besten Arbeiten aus der Wiener Zeit, bezeichnet den nachher betretenen Weg. Unter den Menschen, welche damals mir besonders nahe standen und auf die Gestaltung meiner Kunst wie meiner ganzen Lebensrichtung einwirkten, habe ich FERDINAND OLIVIER am meisten zu danken. Gedenken will ich aber auch

Joseph Kochs, welcher damals in Wien lebte und dessen Arbeiten einen großen Eindruck auf mich machten.

Freunde und Gönner in Leipzig, unter denen von Quandt am eingehendsten und liebevollsten sich meiner annahm, hatten viel Teilnahme für meine Bestrebungen und ließen sich durch manche Übertreibung und einzelne Verirrung auf dem Kunstwege nicht abhalten mich zu ermuntern und durch Ankauf meiner Zeichnungen und Bilder zu unterstützen. So fand sich bald die nötige Ausrüstung um nach Italien gehen zu können. Anfang November des Jahres 1817 verließ ich Wien und ging über Venedig und Florenz nach Rom. Die Venetianischen Meister sprachen mich außerordentlich an. In Florenz verweilte ich, von Rumohr freundlich festgehalten, über einen Monat und gelangte erst zu Ende Januar 1818 nach Rom. Da ging mir nun freilich eine ganz neue und große Welt auf in Kunst und Leben. Ich wurde bekannt mit vielen gleichgesinnten jüngeren Kunstgenossen und freundlich aufgenommen von Männern, welche durch bedeutende Werke sich bereits hohen Ruhm erworben hatten und bald auf die weitere Gestaltung meiner Kunstbestrebungen, wie auf die Entfaltung meines inneren Lebens mehr oder weniger Einfluß ausübten. Cornelius, Overbeck, Thorwaldsen sah ich jetzt zum ersten Male, Veit und Koch hatte ich schon in Wien kennen gelernt, Bunsen, Brandis, Kestner, Platner, Rückert, Passavant, die ich bald näher kennen lernte, wurden mir befreundet. Niebuhrs Haus ward mir zugänglich. Bald erschien auch der Kronprinz von Bayern, Ludwig, der in späteren Jahren, als er Bayerns Thron bestieg, auch mir Herr und König wurde. Das große Fest, welches die römisch-deutsche Künstlerschaft in der Villa Scultheiß ihm veranstaltete, welches ohne Frage den Glanzpunkt des in Rom sich entfaltenden deutschen Kunstlebens bezeichnet, wurde von mir erlebt und bei der Ausführung der von Cornelius komponierten transparenten Gemälde, welche

den Festsaal schmückten, war auch ich mit tätig. In den Hallen des Vatikans, in den Stanzen Raffaels und in der Sixtina ging die neue Welt der Kunst mir auf. In ungeahnter Herrlichkeit erschloß sich mir das Altertum in seinen Denkmalen der Architektur und Skulptur. Ganz besonders mächtig wirkte auf mich auch die großartige südliche Natur in Land und Leuten. Die ersten Anfänge schaffender Tätigkeit wurden durch Anregungen von dieser Seite hervorgerufen. Der erste größere Gegenstand, den ich in einem Bild zu behandeln begann, war die Hochzeit zu Kana. Bald wurde ich aber durch Vermittelung des edlen Cornelius und Overbecks von dem Marchese Massimi aufgefordert in seiner Villa, wo die genannten Freunde mit der Ausführung von Malereien al fresco nach Dantes Göttlicher Komödie und Tassos Befreitem Jerusalem bereits beschäftigt waren, einen Raum mit Darstellungen aus Ariosts Rasendem Roland auszuschmücken. Ariost war mir nicht unbekannt, ich hatte schon in Wien ein Ölbild, zu welchem dieser Dichter in dem Bericht über einen Sechskampf den Stoff mir gegeben, ausgeführt. Sein Orlando war mir lieb geworden, und ich warf mich jetzt mit großer Lust und aus allen Kräften auf das überreiche Thema und erwarb mir bald durch die Art, wie ich den Stoff erfaßte und wie ich meine Entwürfe behandelte, den Beifall der Kunstfreunde und Kunstgenossen. Der Marchese Massimi, welchem Overbeck meinen in weiterer Ausarbeitung auch in dem Cottaschen Kunstblatte [1828 Nr. 9 ff.] abgedruckten Plan mitteilte, meinte, ich sei ein uomo dotto. Doch schien es fast, als sollte ich zur Ausführung desselben im Großen nicht gelangen. Das römische Klima war meiner Natur feindselig. Ich wurde im Sommer fieberkrank, schleppte mich zwar noch aufs Land, lag dann aber in L'Ariccia lange fest und genas erst gegen den Herbst, wo ich dann mit Rückert, der den Kranken, Hilflosen mit wahrem Samaritersinn gütig in seinem eigenen Zimmer aufgenommen, und andern Freunden, denen zuweilen Cornelius

und PASSAVANT sich beigesellten, noch schöne Tage verlebte. Nachmals verweilte ich noch öfter in L'Ariccia und wurde besonders dort angeregt, in näherer Verbindung mit LUDWIG RICHTER, REINHOLD und andern Landschaftsmalern eine Reihenfolge landschaftlicher Studien zu beginnen, die bei ihrer Weiterführung an andern Orten, im Florentinischen, Neapolitanischen, in Sizilien etc., zu einer beträchtlichen Sammlung anwuchsen, welche für mich die Bedeutung eines bildlichen italienischen Tagebuches gewonnen hat. Damals aber hatte ich wenig Zuversicht auf einen dauernden Aufenthalt im Süden. Im Frühjahre 1819 wurde ich wieder sehr krank. Kräfte und Lebensfrische verließen mich mehr und mehr. Es schien mir nicht gewissenhaft, an einem Unternehmen festzuhalten, das einen gesunden Körper für mehrere Jahre erheischte, und ich entschloß mich die Ausführung der Darstellungen zu dem ARIOST aufzugeben. Ich begab mich dann noch im Sommer dieses Jahres mit PASSAVANT nach Florenz, von wo ich nach Vollendung der Hochzeit zu Kana und nach Ausführung eines Kartons zum Orlando entweder nur auf kürzere Zeit nach Rom zurückzukehren oder sogleich nach Deutschland zu gehen beabsichtigte. In Florenz gewann ich aber mit besserer Gesundheit auch wieder frischeren Mut zu einem dauernden Aufenthalt in Italien.

Im Oktober kehrte ich mit PASSAVANT nach Rom zurück. Der MARCHESE MASSIMI hatte inzwischen einem italienischen Maler die Ausführung der Darstellungen zum Orlando Furioso übertragen; mithin war der Platz, der früher mir bestimmt war, besetzt, und ich mußte die von neuem sich regende Lust zur Ausführung eines umfangreichen Werkes unterdrücken. Auch die Bemühungen hochgestellter Gönner, mit Einwilligung des Marchese den freiwilligen Rücktritt des Italieners zu bewirken und dadurch mir den Platz wieder zugänglich zu machen, schlugen fehl, weil der letztere es für eine Ehrensache hielt, den Auftrag festzuhalten. Aber

ein anderer, welcher wollte, daß ich den Orlando malte, und welcher Herr aller Dinge ist, legte sich dazwischen und rief den Italiener, den ich nie persönlich kennen lernte und dessen Namen ich nicht einmal erfuhr[1]), in ein anderes Leben ab. Ich erhielt von neuem den Auftrag, dessen Ausführung ich nun unverweilt mit Energie ergriff und im darauffolgenden Herbst ins Werk zu setzen begann. Das Jahr, das zwischen dem Herbst 1819 und 1820 lag, benutzte ich zu besserer Ausrüstung. Herr von Quandt, welcher noch in den Septembertagen 1819 mit seiner Gemahlin nach Italien kam, in Florenz mich begrüßt hatte und den darauffolgenden Winter in Rom zubrachte, gab mir vielfache und sehr fördernde Anregung zu weiterer künstlerischer Ausbildung. Seiner Güte sollte ich auch zuerst den Anblick der Herrlichkeiten Süditaliens verdanken. Er nahm mich im Frühjahr 1820 mit nach Neapel. Auch trat ich nun in innigeren Verkehr mit einem Kreis von Männern, zu denen ich mich mehr und mehr hingezogen fühlte und durch deren Umgang meine Lebensverhältnisse in Rom sich dauernd feststellten. Ich zog mit meinen Freunden Friedrich Olivier und Rehbeniz auf das Kapitol und lebte dort acht Jahre mit Ritter Bunsen unter dem Dache des Palastes Caffarelli und, was mehr ist, in freundschaftlichster Verbindung mit ihm und seinem Haus. Mein Pate Ernst Platner, Kestner, Ritter Neukomm, Schmieder, später Richard Rothe, Pertz, Gerhard, Stier und andere, jetzt hoch ausgezeichnete Gelehrte und Künstler gehörten zu jenem Kreis, an welchem ich mich zu kräftigen und heranzubilden strebte. Ich fand hier auch den Kern der römisch-evangelischen Gemeinde, der ich mich mit völliger Hingebung und starker Überzeugung anschloß.

---

1) [Ein Brief Schnorrs an seinen Vater vom 17. November 1821 beweist, daß er in Wirklichkeit den Namen des italienischen Malers del Fratte, wenn nicht früher, dann wenigstens gleichzeitig mit dessen Tode erfuhr.]

Meine Arbeit in der Villa Massimi nahm raschen Fortgang. Nach ganz kurzer Unterweisung in der Technik der Freskomalerei, die mir EGGERS, auch ein kapitolinischer Hausgenosse, erteilte, begann ich die Deckenbilder und führte eines nach dem andern ohne irgend eine Hilfe rasch aus, den Winter zum Malen, den Sommer zur Anfertigung der Kartons und zuweilen zu einer Erholung auf dem Latiner- oder Sabiner-Gebirge benützend. Meine Arbeiten erfreuten sich der Ermunterung und des Beifalls meiner Freunde und Gönner. Am entscheidendsten wirkte der Anteil des KRONPRINZEN LUDWIG von Bayern auf die Gestaltung meiner Zukunft ein; denn durch diesen eröffnete sich der Wirkungskreis für meine künstlerische Tätigkeit im Vaterlande, die später in Ausführung großer und herrlicher Aufgaben alle meine Kräfte in Bewegung setzte. Vielfach in die engeren Künstlerkreise gezogen, mit welchen zuweilen der Hohe Herr sich umgab, in geistiger Anregung und schwunghafter Fröhlichkeit bald bei deutschem Gesange, der in der Weinhalle des Don Raffaelle an der ripa grande oder auf den Trümmern des ponte rotto ertönte, bei welchem ich dem trefflichen RINGSEIS zu sekundieren pflegte, oder bei der heiteren Feier einer Sylvesternacht knüpfte sich ein Band, welches später mich nach Bayern in das Gebiet eines zwanzigjährigen Wirkens und überreichen geistigen Lebens zog.

Als der Kronprinz im November 1825 als König Bayerns Thron bestieg, gedachte derselbe meiner und gerade am Weihnachtsfest desselben Jahres empfing ich durch CORNELIUS, der schon längere Zeit, wie bekannt, in München lebte, malte und wirkte, die Berufung nach Bayern. Meine römische Arbeit, die ich gewissenhaft und ohne Zuziehung fremder Kräfte vollenden wollte, hielt mich noch Jahr und Tag in Italien fest; da mir aber die Ausführung großer Darstellungen aus der Odyssee in Aussicht gestellt war, welche mehrere Räume des neuen Königsbaues schmücken sollten, unternahm ich

im Herbste des Jahres 1826 eine Reise nach Sizilien um eine dem griechischen Boden verwandte Natur und die dort befindlichen herrlichen Denkmale griechischer Abkunft kennen zu lernen und in mich aufzunehmen. Die zeitenweis stark auseinandergehenden Bestrebungen lenkten wieder ein auf die Wege, die ich in früher Jugend gegangen war; ich kam wieder zu meinem Homer. Am Schlusse der Reise in Sizilien zeigte es sich aber, daß, wie tief auch die Eindrücke waren, welche ich durch die Berührung mit der alten Welt erfuhr, und wie andauernd sie im Innern fortwirkten, in der erwarteten Weise keine Früchte ihnen entwachsen sollten. In Messina fand ich bei dem bayerischen Konsul Briefe von Ringseis, welche mir meldeten, daß wegen Wegfalls der für die Odyssee bestimmten Räume ich gemeinschaftlich mit Cornelius Darstellungen aus dem Nibelungenlied malen sollte. So wurde ich wieder dem Mittelalter zugeführt, obwohl gegenüber der italienischen Romantik in das Element urgermanischen Heldentums.

Nach meiner Rückkehr nach Rom beschäftigte mich der Ariost noch ausschließlich. Neben der großen Arbeit führte ich für einen Franzosen einen Zyklus von Zeichnungen zu der im Orlando eingeschobenen Geschichte der Angelika und des Medoro in Sepia aus. Die große Arbeit wurde mit Frühjahrsanfang 1827 fertig; der Marchese Massimi schied aber schon vor der Vollendung derselben aus dem Leben. Am 11. Mai, meines Vaters Geburtstag, veranstaltete ich in einer unweit der Villa Massimi gelegenen, in eine alte Wasserleitung eingebauten, von Weingärten und Laubgängen umgebenen Osteria für einen ausgewählten Kreis von Freunden, denen ich das vollendete Werk gezeigt, eine kleine Vollendungs- und Abschiedsfeier. Bald darauf, nachdem die deutschen Kunstgenossen und Kunstfreunde in der Villa Albani mir ein großes Abschiedsfest gegeben hatten, verließ ich Rom.

Es hätte sich wohl die Zeit gefunden, manches auf der Rückreise noch zu sehen, was ich auf der Herreise zu beachten oder aufzusuchen versäumt hatte; da ich aber einmal von Rom geschieden war, so trug ich nun großes Verlangen bald in Deutschland zu sein und namentlich meine Wiener Freunde wiederzusehen. Die Städte zwischen Rom und Florenz hatte ich gesehen, so war ich auch früher von Florenz aus in bester Gesellschaft (mit CORNELIUS, PASSAVANT, HJORT) nach Pisa gereist; mit gutem Gewissen konnte ich daher die Strecke von Rom bis Bologna rasch zurücklegen. Von Bologna aus ging ich nach Parma, von da aus mit Einspännern, die nächtlichen Stunden der Reise, die Tagesstunden der Beschauung widmend, nach Mantua, Verona und Padua. Wieder in der Nacht ging ich von da nach Venedig, sah mich den Tag über in der von meinem ersten Besuch her mir wohlbekannten Wunderstadt um und bestieg endlich abends 8 Uhr das Dampfschiff um nach Triest zu gehen. Überaus ermüdet von dem täglichen Schauen und dem nächtlichen Reisen versank ich bald in tiefen Schlaf, von dem ich nicht eher erwachte, bis wir in den Triestiner Hafen einliefen. Das Wiedersehen meines Jugendfreundes GEORG GÖSCHEN in Triest und die freundliche Aufnahme in seinem Hause wehte mich an wie ein Heimatsgruß. Nach wenig Tagen aber bestieg ich den Eilwagen um nach Wien zu gehen. Große Wassergüsse hatten kurz vorher einen Teil der Landstraßen überflutet und eine längere Unterbrechung des Postenlaufs herbeigeführt. Es war kein Postkondukteur vorhanden um den Wagen zu geleiten, und es wurde mir vom Triester Postamt die Beaufsichtigung der Führung des Postwagens anvertraut. Nach manchem Aufenthalt, welcher durch ausgetretene Flüsse und zerstörte Brücken veranlaßt wurde, langte ich glücklich in Wien an, wo ich meinen Bruder LUDWIG mit den Seinen (mein Bruder EDUARD war vor einigen Jahren

daselbst gestorben) und die mir so lieb gewordene Familie Olivier im besten Wohlsein antraf.

Am dritten Tage nach meiner Rückkehr nach Wien verlobte ich mich mit der jüngeren Stieftochter meines Freundes Ferdinand Olivier, die ich als siebenjähriges Kind zuerst gesehen, in ihrem zehnten Jahre verlassen und nun als zwanzigjährige Jungfrau wiederfand. Nach mehrwöchigem Aufenthalt in Wien ging ich in mein eigentliches Heimatsland Sachsen, zuerst nach Dresden um meine Schwestern und Schwäger und Herrn von Quandt zu sehen, dann nach Leipzig um meine Eltern zu begrüßen.

Gegen Ende August zog ich nach Bayern. Es galt nun dort die Gründung eines Hausstandes und den Antritt meiner Stelle als Professor an der Akademie der bildenden Künste in München vorzubereiten. Es war ein Sonntagsmorgen, als ich mich in einem Einspänner, den ich in Nürnberg gedungen hatte, München näherte. Die Witterung war rauh, mir aber war recht warm ums Herz und alles, was ich sah, heimelte mich an. Gegen 10 Uhr morgens gelangte ich in ein kleines Städtchen. Es mochte der Hauptgottesdienst beginnen, die Glocken läuteten, und die Bewohner zogen scharenweis nach der Kirche. Da sah ich einen kleinen Handwagen, von zwei prächtigen frischen Mädchen gezogen, auf welchem eine würdige alte blinde Frau saß, in aufrechter Haltung, den Rosenkranz in den Händen [1]). Mir fielen die Matrone und ihre Söhne ein, deren Los von Solon dem Krösus als das glücklichste gepriesen wurde. Offenbar waren die Mädchen die Enkelinnen, welche die alte Großmutter nach der Kirche fuhren. Der Anblick war für mich ergreifend, und es erfüllte mich eine starke Empfindung davon, daß ich ein gutes Land beträte in diesem mir bis

1) [Schnorr hat das Erlebnis in seiner Bibel in Bildern auf dem Blatte „Rückkehr aus der Babylonischen Gefangenschaft (Buch Esra Kap. 1, 1—5)“ bildlich dargestellt.]

jetzt unbekannt gebliebenen Teile meines herrlichen Gesamtvaterlandes, ein Land, in welchem ich eine neue Heimat finden und wo ich glücklich sein würde. Bald nach Mittag gelangte ich nach München und noch am selbigen Tage befand ich mich unter Freunden, unter denen ich nur Cornelius, Ringseis, Schubert, H. Hess nennen will. Horner, dessen Frau ich in Rom kennen lernte, nahm mich in sein Haus auf. Nun wurden nach Möglichkeit die neuen Verhältnisse geordnet oder vorbereitet, ich wurde eingeführt in die Kreise der jüngeren Künstler, unter denen die ausgezeichnetsten Cornelius von Düsseldorf aus gefolgt waren. Bei einem Fest, das in Ebenhausen gefeiert wurde, lernte ich einen Jüngling kennen, der mir als einer der talentvollsten Schüler des Cornelius bezeichnet wurde und welcher durch seine hohe Schönheit mir auffiel. Es war Kaulbach. Außer diesem lernte ich auch Karl Hermann und Ernst Förster näher kennen. Der König war damals nicht in München, aber Herr von Schenk, der Minister des Innern, nahm mich freundlich auf und beglaubigte, daß eine Professur an der Akademie mir zugedacht sei, was zur Erledigung meiner Heiratsangelegenheiten in Wien notwendig war. In der Nachbarschaft der mir befreundeten Häuser Ringseis, Schubert und Schelling mietete ich eine Wohnung für mich und bereitete alles vor um eine Hausfrau einführen zu können.

Anfang Oktober eilte ich nach Wien, wo inzwischen mein Vater und meine Schwestern eingetroffen waren um die Schwiegertochter und künftige Schwägerin und deren Eltern zu begrüßen. Am 31. Oktober[1]) 1827 war mein Hochzeitstag und noch am Abende dieses Tages verließ ich

1) [Der im Familienarchiv vorhandene Trauschein beweist übereinstimmend mit brieflichen Nachrichten, daß die Trauung nicht am 31., sondern am 30. Oktober im Bethause der Wiener Gemeinde Evangelischer Religion Helvetischer Konfession stattfand.]

Wien mit meiner Frau in die neue Heimat München eilend, wo ich am 4. November glücklich eintraf.

Bald gestaltete sich in München für uns ein reiches Leben nach allen Richtungen hin. Der Kreis der Freunde erweiterte sich und nähere Verhältnisse knüpften sich mit den oben genannten Häusern. Auch das neugegründete Reich der Kunst eröffnete sich mir, und staunend sah ich eine Reihe von Werken, die im Entstehen begriffen oder schon vollendet waren, die alle auf den mächtigen Ruf König Ludwigs auf den verschiedenen Gebieten der Architektur, Malerei und Plastik erwuchsen und Zeugnis gaben von dem neuen, die Kunst jetzt anwehenden Geiste. Meine eigene Tätigkeit kam auch bald in Gang, obwohl der Beginn der Malereien in den Sälen der Nibelungen erst in einigen Jahren stattfinden konnte, da der Königsbau, wo diese Gemächer sich befinden, selbst noch nicht unter Dach war. Die durch die Reisen veranlaßte längere Unterbrechung meiner künstlerischen Tätigkeit machte mich ungeduldig, und ich warf mich auf kleinere Arbeiten oder auf die Vorstudien für meine Nibelungen. Im Juni 1831 fing ich in den Nibelungen-Sälen an zu malen. Mein Schwager Friedrich Olivier und Freund Jäger waren mir eifrige Gehilfen. Meine günstige Stellung in München hatte erst den genannten Friedrich Olivier, wenig später auch meinen Schwiegervater Ferdinand Olivier veranlaßt mit ihren Familien nach München überzusiedeln. Wir suchten bald die anfänglich getrennten Wirtschaften zu einem großen Hausstand zu vereinigen. Die Schwierigkeiten, die sich solchem Vorhaben in fremden Häusern entgegenstellten, veranlaßten mich an den Bau eines eigenen Hauses zu denken, und die Verhältnisse begünstigten mich zur Ausführung solchen Vorhabens. Durch die Gnade des Königs wurde die Erwerbung eines schönen Grundstücks in der Nähe der Glyptothek möglich gemacht, und ich legte 1832 am 17. Mai, an dem Geburtstag meiner

Frau, den Grundstein zu einem Wohnhaus für unsere drei Familien, das wir im Oktober des darauffolgenden Jahres bezogen.

Neben der großen Arbeit in den Sälen der Nibelungen hatte ich eine Reihe von Kompositionen zu den HOMERischen Hymnen für einen zwölfmal geteilten Fries zu entwerfen, welcher eines der königlichen Gemächer im ersten Stockwerk des Königsbaues schmücken sollte. Für die weitere Ausführung der Darstellungen, die in Wachsfarben bewerkstelligt wurde, war ich nicht verpflichtet. Zu Anfang des Jahres 1835 wurde mir aber von Seiner Majestät dem Könige ein neuer sehr umfangreicher Auftrag erteilt. Drei große Säle, die sich an den Thronsaal des sogenannten Saalbaues anschließen, sollten mit Darstellungen aus der Geschichte Karls des Großen, Friedrich Barbarossas und Rudolfs von Habsburg ausgemalt werden. Da ich mit den Nibelungen noch weit zurück und die erste Meldung über den Auftrag von der Art war, daß ich annehmen mußte, es sei nur ein Teil dieser Arbeit mir zugedacht und mithin die Anordnung eines künstlerisch durchgeführten Ganzen mir nicht überlassen, so bat ich um Enthebung von diesem, sonst so ehrenvollen und schönen Auftrag. Der entschieden ausgesprochene Wille des Königs, daß ich die Arbeit ausführen solle, vermochte mich endlich zur Annahme derselben. Ungesäumt begann ich die Vorstudien. Obwohl die deutsche Geschichte mir nicht fremd war, hatte ich doch manches Buch zu durchlesen, manche Quelle aufzusuchen, ehe ich zu den malerischen Entwürfen gelangte; diese, einmal begonnen, erlangten dann aber rasch nacheinander Gestalt. Ich zauderte auch nicht lange, einige Kartons im großen aufzuzeichnen. Der erste Karton enthielt die Darstellung des Einzugs des Kaisers Friedrich Barbarossa in Mailand, der zweite die Schlacht Rudolfs von Habsburg gegen Ottokar von Böhmen. In der Regel brachte ich einen

solchen, in der Breite durchschnittlich über 20, in der Höhe etwa 18 Fuß messenden Karton, die zu den Naturstudien verwendete Zeit mit einbegriffen, in zwei Monaten zustande; und ich führte keine Figur aus ohne einen Akt nach der Natur dazu gezeichnet zu haben, wozu meine Mappen noch gegenwärtig die Belege enthalten. Es sind aber ohne irgend eine Hilfe 14 große Kartons, vier mittlere und eine nicht unbedeutende Anzahl kleinerer Kartons von mir für diese Aufgabe gezeichnet worden.

Im Sommer 1837 fingen wir an zu malen, und zwar an dem Friese der Kinder in dem Saale des Kaisers Rudolf. Daß dieser Fries gemalt werden sollte, war mir unbekannt geblieben bis nahe an der Zeit, da man mit Malen beginnen sollte. Ich war mit den Entwürfen großer Darstellungen beschäftigt; zu dem Friese waren keine Kompositionen und noch weniger Kartons vorhanden. Da war es mir nun sehr erwünscht, daß Freund Schwind nach sehr flüchtigen Skizzen die Kartons zu zeichnen übernahm und dieselben in kurzer Zeit auch wirklich zustande brachte. Bei der Ausführung in Farbe half mir anfänglich mein Schwager Olivier und Fr. Gieszmann, dann der inzwischen aus Italien zurückgekehrte G. Jäger, welchen sich später noch A. Palme zugesellte. Wir malten mit enkaustischen Farben. Die Notwendigkeit, ohne Unterbrechung Sommer und Winter zu arbeiten, bei hellem und dunklem Wetter, an gut und schlecht beleuchteten Wänden zu malen, der Vorteil, daß ich auch schwächere Kräfte zu den Vorarbeiten benutzen konnte, führten zu der Wahl dieser Technik, welche geschmeidig genug ist, jede Korrektur und Änderung, jede Überarbeitung und sukzessive Vollendung zuzulassen. Die später von Kaulbach in Anwendung gebrachte Steinmalerei war damals noch nicht erfunden.

Als wir im Habsburger Saal malten, kam der Kaiser Nikolaus und auch die Kaiserin nach München. Beide er-

schienen von König, LUDWIG geführt, in den Kaisersälen, und der Zar bestieg mit mir die höchsten Gerüste.

Nach unglaublichen Anstrengungen beendigten wir zu dem Zeitpunkt, den der König für die Vollendung des Werks unabänderlich bestimmt hatte, nämlich gegen Ende des Jahres 1842, das große Werk. Am 24. November wurde SCHWANTHALER und mir zu Ehren ein brillantes Fest im Bayerischen Hof gegeben, an welchem viele hochgestellte Personen und einige Minister Anteil nahmen. Am Neujahrstage 1843 wurden die neuen Räume durch die große Beglückwünschungs-Zeremonie der Majestäten und Königlichen Hoheiten und abends durch ein Hoffest eingeweiht. Nach kurzem Ausruhen bei einigen kleineren Arbeiten ging ich im April zu der Weiterführung der Nibelungen über.

Manche herbe Erfahrung in meinen amtlichen und künstlerischen Verhältnissen und einige Ereignisse, welche das Familienleben auf das Schmerzlichste berührten, begannen den Aufenthalt in München mir zu verleiden und die Bande zu lockern, welche bisher so fest mich an Bayern gekettet hatten. Schon vor Beendigung meiner deutschgeschichtlichen Darstellungen in den Kaisersälen im Frühjahr 1841 hatte ich mich in mein Heimatland Sachsen begeben um meinen ältesten Sohn in das Erziehungshaus meines Schwagers BLOCHMANN zu bringen. Die Hoffnung, meinen Vater noch einmal zu sehen, ward vereitelt durch dessen am 30. April dieses Jahres erfolgten Tod; ich konnte nur sein Grab besuchen. In Dresden ward mir aber bei Freunden und Verwandten, sowie in den Künstlerkreisen eine sehr freundliche Aufnahme zuteil, und es mag mein Aufenthalt daselbst, wie er mich wahrhaft erquickte und kräftigte, auch Veranlassung geworden sein, daß man an meine Berufung dahin dachte, als einige Jahre nachher die Gelegenheit sich ergab, mich an die dasige Akademie zu bringen. Es war zu Anfang Mai des Jahres 1845, als ich von dort her die Anfrage erhielt,

ob ich geneigt sei, an der Akademie eine Professur anzunehmen. Der schöne Eindruck, den mir Dresden gemacht hatte, die Liebe zu meinen Geschwistern, Verwandten und Freunden, unter denen einige zu meinen ältesten Bekannten gehörten, z. B. LUDWIG RICHTER, ÖHME, RIETSCHEL, die Achtung vor dem Kollegium der Akademie erschwerten mir eine ablehnende Antwort; ich konnte aber keinen Augenblick zweifelhaft sein, daß eine solche erteilt werden müsse, abgesehen von der herzlichen Anhänglichkeit, die mich und die Meinen an den Münchner Freundeskreis fesselte. Einige Bitterkeit mischte sich in meine Empfindungen, als ich nach einer einfachen Meldung an den König, daß eine Berufung an mich erfolgt, von mir aber abgelehnt worden sei, mein Schreiben mit einigen Worten zurückerhielt, die mir den Eindruck machten, als wäre mein Austritt aus dem Münchner Wirkungskreis eher erwünscht als unerwünscht[1]. Als mir daher im März des darauffolgenden Jahres abermals eine Professur an der Akademie und zugleich die Direktorstelle an der Galerie angetragen wurde, lehnte ich nicht sogleich ab, sondern legte in der Meldung dieser zweiten Berufung die Ablehnung insoweit in die Hand des Königs, als ich mein Verbleiben an die Erfüllung gewisser Forderungen knüpfte, welche ich mir und den Meinigen schuldig zu sein glaubte. Die Gewährung meiner Wünsche wurde nicht geeignet befunden, und so schrieb ich denn nach Dresden, daß ich kommen würde. Im September desselben Jahres (1846) trat ich meine Reise dahin an und traf am 22. desselben Monats daselbst ein. Die Trennung von München war eine sehr schmerzliche. Mein Abschiedsfest gab mir Beweise, daß nicht nur ich selbst die Trennung bitter empfand, sondern außer dem Freundeskreise auch

1) [Die Worte des Königs lauteten: „Wie angenehm auch diese Äußerung von einem so ausgezeichneten Künstler und rechtschaffenen Manne mir ist, so möchte ich doch nicht, daß derselbe, wenn ein großer Vorteil durch den Antrag ihm würde, er solchen ausschlage, es später ihn gereue und er (es) als ein dargebrachtes Opfer anführe. München 26 May 45 LUDWIG.“]

meine Kollegen und Kunstgenossen mein Scheiden beklagten. Noch schwerer als mir war den Meinigen der Abschied, und viele Jahre vergingen, ehe die hierdurch geschlagenen Wunden heilten.

Mich nahm die neue Stellung in Dresden sehr bald wieder in vollen Anspruch. In dem Kollegium der Akademie, wie in meinem Amte an der Galerie, fühlte ich mich nach kurzer Zeit heimisch und glücklich und jetzt, nachdem ich bereits neun Jahre in diesen Verhältnissen gelebt und gewirkt habe, spreche ich es in vollster Überzeugung und mit herzlichster Dankbarkeit gegen meine Vorstände und Kollegen aus, daß eine angenehmere amtliche Stellung gewiß nicht leicht jemand zuteil werden kann, als mir wirklich zuteil geworden ist. Mit besonderem Danke gedenke ich hier meines nun dahingeschiedenen edlen Freundes Dr. H. W. Schulz, welcher nicht nur an der Akademie und Galerie mein Vorstand war, welchem ich auch in andern Verhältnissen häufig zur Seite stand und der durch seine Freundlichkeit, liebevolle Teilnahme und stets rege Bereitwilligkeit, zu helfen und zu dienen, aufs tiefste mich verpflichtet hat. Auch in den Angelegenheiten und Verhältnissen des Familienlebens gestaltete sich in Dresden alles in sehr erfreulicher Weise. Namentlich an meinem nun auch dahingeschiedenen edlen Schwager Blochmann gewann ich einen wahren Freund und Bruder, wie denn bald alle Glieder der großen Gesamtfamilie sich innig aneinander schlossen. Für die Erziehung meiner Söhne wurde durch ihre Aufnahme in dem Blochmannschen Erziehungshaus aufs beste gesorgt. Was meine Kunst anbelangt, so beschäftigten mich die noch unvollendeten Arbeiten in München, welche zu beendigen ich verpflichtet war, noch mehrere Jahre, und ich begab mich in den ersten Jahren meines Hierseins schon im Frühling dahin und arbeitete bis zum Herbst. Die öftere und lange Trennung von den Meinigen hatte aber viel Unbequemes und Peinliches, was durch die

Freude, München wiederzusehen, nicht aufgewogen wurde. Lieber hätte ich manches nie wiedergesehen, namentlich meine schöne Besitzung, die mir so sehr ans Herz gewachsen war. Bis ich durch den Verkauf des Hauses mich wirklich von ihr losgerissen hatte, übte sie eine nur allzu große Anziehungskraft auf mich aus, und ich meinte immer, ich müßte wieder ganz nach München zurückkehren. Vor allem aber war mir die Wahrnehmung drückend, daß die Meinigen trotz ihren schönen Verhältnissen in Dresden die Trennung von München gar nicht verschmerzen konnten. So kam ich denn zu gar keiner rechten Ruhe und nur in der Ermüdung, welche mir bei der Anstrengung, mein Werk der Vollendung näher zu führen, reichlich zuteil ward, fand ich Befriedigung.

Da geschah es, daß ganz plötzlich bei Beendigung eines großen Freskogemäldes in dem letzten der großen Nibelungen-Säle („Der Kampf an der Stiege") mein linkes Auge sich verdunkelte. Ein paar befreundete Ärzte konnten nichts Krankhaftes an dem Auge entdecken und meinten, die Erscheinung könne mit kleinen Mitteln gehoben werden und werde bald vorübergehen. Geheimrat Walther fand die Sache sehr bedenklich und riet, alsbald mich nach Dresden und bei dem Geheimrat v. Ammon in eine ernste Kur zu begeben. Die Jahreszeit war traurig; es war gegen Ende Oktober; die Rückkehr war traurig und noch trauriger wurde das Leben, als ich erfahren mußte, daß der graue Star im Anzug sei und ich im besten Falle lange, lange Zeit gar nichts würde tun können. Die Kur war darauf eingerichtet, mich zu schwächen, und diesen Zweck erfüllte sie vollkommen. Ich kam wirklich recht sehr herunter, ohne daß das Augenübel dadurch mit geschwächt und gemildert wurde.

So verlebte ich einen traurigen Winter, und die Ereignisse, welche das große Gesamtvaterland damals betrafen, die bei vielem Gutem, das in Angriff genommen wurde, zunächst doch nur zum Zerstören zu führen drohten, vermochten auf

mich wohl anregend und bewegend, aber nicht erhebend zu wirken. Diese Ereignisse führten indessen in Dresden Zustände herbei, welche meine Sorgen von meiner Person ablenkten und nach außen richteten. Die in den Maitagen hier ausgebrochenen Unruhen brachten den mir anvertrauten Gemäldeschatz der Galerie in die allergrößte Gefahr, und es war vielleicht noch der allerergiebigste Trost, daß man sich sagen konnte, daß da, wo die Möglichkeit, zu schützen, nicht in der Macht des einzelnen läge, auch an eine Verantwortlichkeit nicht gedacht werden könne. Mit entsetzlicher Angst erblickte ich aus meiner sehr entfernt gelegenen Wohnung die ungeheure Flammen- und Rauchsäule, welche durch den Brand des Opernhauses verursacht wurde, deren Entstehen unter den damaligen Verhältnissen, bei vollkommener Absperrung der verschiedenen Stadtteile durch unzählige Barrikaden, nicht so bald genau zu ermitteln und deren Umsichgreifen noch weniger zu berechnen war. Doch die Galerie blieb vor Feuersgefahr bewahrt, und nur die in die Räume eindringenden Kugeln richteten einigen Schaden an. Als die Galerie mir wieder zugänglich wurde und ich den angerichteten Schaden zum Behufe der Berichterstattung genau ins Auge faßte, zählte ich 83 verletzte Gemälde. Ein Gemälde, welches van Dyck zugeschrieben wird, die Flucht der Cloelia, fand sich von fünfzehn Kugeln durchbohrt; eine Kopie nach Rubens, auf Holz gemalt, den trunkenen Herkules darstellend, war dreizehnmal durchlöchert; die Madonna von Murillo war von drei Kugeln getroffen. Sonst war kein bedeutendes Bild verletzt, und auch die vorhandenen Schäden konnten in einer Weise ausgebessert werden, daß der Wert der verletzten Gemälde entweder gar nicht oder doch nicht wesentlich darunter gelitten hat. Bald nach diesen Vorgängen begab ich mich nach Kissingen um eine von meinem Arzt mir vorgeschriebene Kur zu gebrauchen. Zur Nachkur begab ich mich nach München und unternahm von da aus eine Fußreise nach Tirol

über Hohenschwangau. Von der stärkenden Gebirgsluft und den herrlichen Eindrücken der Alpennatur an Geist und Körper erquickt, kehrte ich nach zweimonatiger Abwesenheit sehr gekräftigt nach Dresden zurück und begann dann wieder mit dem einen noch erhaltenen Auge zu arbeiten.

Im Herbst 1850 zogen gewaltige Ungewitter am politischen Horizont herauf, welche Veranlassung gaben, abermals an die Sicherheit der Galerie zu denken. Der größte Teil der Gemälde wurde eingepackt und zur Versendung bereit gehalten. Gegen Neujahr war die Gefahr vorüber, wir konnten wieder auspacken und im Januar 1851 befanden sich alle Gemälde wieder in ihrer alten Ordnung. Im Juni desselben Jahres ging ich nach England. Es war nicht die Industrieausstellung, was mich lockte, sondern eine Einladung meines Freundes, des Ritters Bunsen, welcher den Entschluß der Reise in mir hervorrief. Ich gelangte glücklich nach London, unterwegs mich nur in Köln einen Tag aufhaltend, voll großer Eindrücke, welche der erhabene Dom und dann das Meer in mir zurückließen. Fünf Wochen blieb ich in der Weltstadt als Gast und Hausgenosse des Preußischen Gesandten. Die Freude, nach langer Trennung die guten kapitolinischen Zeiten erneuert zu sehen und eng verbunden mit dem Freunde und dessen Familie zu leben, dort mit andern Freunden, Kunst- und Studiengenossen zusammenzutreffen, der Anblick eines für mich so ganz neuen mächtigen Reiches, dessen erhabene Beherrscherin zu sehen und zu sprechen mir vergönnt wurde, das Beschauen und Studieren der herrlichsten Kunstwerke aus allen Gebieten erhoben und bereicherten mich über alle Vorstellung.

Eine Frucht der Anregungen, welche ich durch Bunsen erhielt, war der Vorsatz und Beschluß, das bereits in den ersten Jahren meines Aufenthaltes zu Rom begonnene Bibelwerk zur Ausführung und Veröffentlichung zu bringen. Kaum nach Dresden zurückgekehrt, wendete ich mich an Georg

Wigand und fand ihn geneigt, das Werk zu verlegen. Rasch wurde nun zur Ausführung geschritten. In August Gaber lernte ich einen tüchtigen, für ernste Kunst begeisterten Xylographen kennen. Wir lieferten ein Probeblatt, Jakob und Rahel am Brunnen, das Wigand gefiel, und die Ausführung der „Bibel in Bildern“ in 240 Blättern wurde beschlossen. Bald wurde mit einer Probelieferung auch ein hübscher Anfang gemacht, der in weitern Kreisen gut aufgenommen wurde.

Doch fehlte nicht viel, so wäre es nur bei diesem Anfang geblieben. Der HErr HErr schien es anders beschlossen zu haben, als ich und der Verleger es beschlossen hatten. Im Sommer des Jahres 1852 wurde ich bedenklich krank. Ein heftiges Nervenfieber kam über mich, das schon am achten Tage der Krankheit meinem Leben ein Ende zu machen drohte. Vier Tage schwebte ich in größter Gefahr. Doch bereits am vierzehnten Tage brach sich die Heftigkeit des Fiebers und, wie die Krankheit gleichsam im Sturmschritt mich ereilt und auf das Lager geworfen hatte, so verließ sie mich auch wieder in raschem Fluge. Anfang Juni wurde ich krank und Mitte August war ich wieder so weit hergestellt, daß ich eine Reise zu meiner Erholung unternehmen konnte.

Diese Reise führte mich zuerst nach Würzburg zu meinem ältesten Sohn, dann nach einer sehr interessanten Donau-Fahrt, die ich mit ein paar Gefährten in einem Nachen zurücklegte, über Salzburg nach Berchtesgaden, wo ich bei Verwandten meine älteste Tochter fand und mit derselben einige Wochen verweilte. Der Aufenthalt in Berchtesgaden erhielt neuen Reiz durch einen Besuch des Cornelius, der mit seiner Frau aus Berlin über Salzburg zu uns kam, und dann durch einen Ausflug, den wir nach Salzburg machten und welcher uns daselbst mit Moritz von Schwind zusammenführte. Am 21. September morgens trafen wir in München ein. Mein Hauptaugenmerk richtete sich auf Kaulbachs Darstellungen der neuern Kunstgeschichte an der neuen

Pinakothek. Ich hatte schon viel darüber gehört und, als ich das Werk nun sah, in welchem die sittliche Grundlage unserer deutschen Kunst so schmählich verhöhnt ist, fühlte ich mich als berechtigter Zeuge gedrungen, eine öffentliche Erklärung darüber abzugeben. Gleich nach meiner Rückkehr nach Dresden schrieb ich jenen Artikel, welcher in der Augsburger Allgemeinen Zeitung veröffentlicht wurde und der zu bekannt geworden ist, als daß ich hier in Ansehung desselben noch eine weitere Bemerkung zu machen nötig fände.

Nun arbeitete ich wieder emsig an meiner Bibel. Nach längeren Zwischenräumen folgten die Lieferungen wieder rascher aufeinander und fanden günstige Aufnahme. Auch für die Nibelungen geschah etwas. Ich hatte zu dem Schlußbilde des Liedes eine bunte Zeichnung im kleinen und einen nach Möglichkeit durchgebildeten Umriß im großen noch im vorigen Jahr gezeichnet. Nach diesen Vorarbeiten führte nun Freund Jäger, der seit einigen Jahren in Leipzig als Direktor der dortigen Akademie angestellt war, das Gemälde al fresco aus. Zu weiterer Fortsetzung gelangte ich erst wieder im Jahre 1854. Es wurde während des Sommers wieder ein Umriß im großen und eine bunte Zeichnung ausgeführt zu der Darstellung des letzten Kampfes Hagens mit Dietrich von Bern, mit welchem Bilde die Reihe der Darstellungen in den großen Sälen erfüllt ist. Die Ausführung des Gemäldes al fresco übertrug ich meinem ehemaligen Schüler X. Barth, dessen Tüchtigkeit sich bei der Ausführung der Kaulbachschen Wandmalereien an der Pinakothek hinlänglich erprobt hatte. Der junge Maler konnte die Beendigung des Bildes aber erst im Sommer dieses Jahres (1855) bewerkstelligen.

Noch beschäftigten mich einige kleinere Arbeiten. Der Akademische Rat wurde von seiten des Ministeriums aufgefordert, aus seinen Mitgliedern einige zu erwählen, welche den Vorständen der Königlichen Porzellan-Manufaktur bei den künstlerischen Ausführungen zur Seite stehen sollten.

Ich wurde zu einem der Kommissäre ernannt, als die Manufaktur sich zur Aufgabe stellte, für die Münchner Industrieausstellung einige größere Prachtstücke zur Ausführung zu bringen. Es wurde beschlossen, in der Weise der im Japanischen Palais [1]) aufbewahrten herrlichen Mustervasen ein paar Majolikagefäße herzustellen, zu welchen ich die Malereien anordnen sollte. Ich unterzog mich gern diesem Auftrag und komponierte mit Zugrundelegung älterer Entwürfe die Bilder zu zwei Vasen nach den HOMERischen Hymnen, welche unter meiner Leitung von meinem Schüler SACHSZE mit Ölfarben auf Gipsabgüsse gemalt, dann nach diesen Modellen in Meißen auf den Porzellangefäßen ausgeführt wurden. Eine der Vasen enthält die Darstellung der Mythe von dem Raube der Proserpina, die andere die Erzählung des Besuchs der Venus bei dem Anchises. Nebenbei wurden noch einige kleinere Gefäße mit Bildern nach meiner Erfindung geschmückt, unter denen Darstellungen sich befinden, welche im Stile des WATTEAU gehalten sind, weil die Form der Gefäße darauf hinwies.

Die größeren Arbeiten für München und die erwähnten kleineren für die Meißner Porzellan-Manufaktur zogen mich von den Bibelbildern doch mehr ab, als WIGAND und mir lieb war. Der Verleger erhielt vielfache Mahnungen, das Bibelwerk rascher voranzuführen, und ich ließ mich nun auch nicht säumig finden, den gegen mich ausgesprochenen Wünschen einer rascheren Fortführung desselben nachzukommen. Es wurde beschlossen, zu Ostern dieses Jahres (1855) drei Lieferungen auf einmal erscheinen zu lassen. Vier Psalmenbilder, die zunächst mit einem abgesonderten Abdruck der Psalmen erscheinen sollten, waren schon im Herbst des vorigen Jahres fertig geworden. Mit Energie schritt ich dazu, die neuen Bilder zu entwerfen, und ich darf sagen, daß ich

1) [Hier war damals die Königliche Porzellansammlung aufgestellt.]

nie mit größerer Leichtigkeit und Sicherheit arbeitete als jetzt. Ja, ich wage zu behaupten, daß, wie beschränkt der Raum dieser Bilder, wie anspruchslos die Mittel sind, mit welchen sie ausgeführt, ich nie Besseres hervorgebracht habe als mehrere der jetzt gefertigten Bibelbilder. Es tat aber auch not, daß mir die Arbeit leicht wurde. Es stand mir nun die Vollziehung eines großen Geschäfts bevor, das meine Kräfte für ganz andere Kreise als die, von denen jetzt die Rede war, in Anspruch nahm, nämlich die Aufstellung unserer Galerie in dem neuen Museum.



Schon seit Jahren hatte die Galeriekommission, der ich angehöre, mit ihrem Vorstande, dem Geheimen Hofrat Dr. Schulz an der Spitze, über die Hauptdisposition Beratung gepflogen und in den wesentlichsten Punkten sich geeinigt. Da wegen nicht ausreichender Beleuchtung der Wandflächen des Kuppelsaals es nicht möglich war, die Idee des Baumeisters, welcher sich hier die Aufstellung der vorzüglichsten Gemälde gedacht hatte, in Verwirklichung zu bringen, so kam man wie von selbst darauf, mit den nach Raffaels Kartons gewirkten Tapeten, die ohnehin in das Museum aufgenommen werden sollten, diesen Kuppelsaal zu schmücken und zu dem Ende die Ecken und Flächen desselben mittels eines Holzeinbaues auszurunden. Ein einfacher Gedankengang führte auch zu dem Beschluß, in einer der hier sich anschließenden Hälften des Gebäudes die Italiener, in der andern die Deutschen und Niederländer unterzubringen. Der Gedanke, die Madonna von Raffael zu isolieren, hatte schon vor dem Beginn des Baues zum Wunsche sich gestaltet, auf welchen jedoch der Architekt keine Rücksicht nahm. Nach solchen allgemeinen Dispositionen zeichnete ich die Namen der Meister und die Weise der Verteilung und Aneinanderreihung der Bilder in einen Grundplan ein, wobei mir es maßgebend wurde, daß ich für den Raffael ein Gemach bestimmt hatte, welches am Ende des westlichen Flügels gelegen, annähernd

die oben angedeuteten Wünsche für die isolierte Aufstellung dieses Bildes zur Erfüllung zu bringen gestattete. Da die überwiegende Masse großer italienischer Gemälde es nötig machte, noch einen der östlich vom Kuppelsaal gelegenen Säle für ihre Aufstellung zu benutzen, so war es natürlich, den der Kuppel zunächst befindlichen zu wählen. Für die Sammlung der Canalettos, der Dietrichs und der Pastelle wählte ich die Räume des Erdgeschosses. Nach diesen Bestimmungen, mit denen sich Schulz und die übrigen Glieder der Kommission einverstanden erklärten, wurde die Verteilung der Gemälde genau festgestellt. Die vorhandenen Wandflächen wurden im kleinen nach genauen Maßen aufgezeichnet, die einzelnen Gemälde dann nach den nämlichen Größenverhältnissen dargestellt und auf den Wandflächen zusammengepaßt. Bei diesem mühsamen Geschäft wurde ich durch den Inspektor Kallmeyer aufs beste unterstützt. Alles war vorbereitet um zur wirklichen Vollziehung des Aufstellungsgeschäftes übergehn zu können. Unser Vorstand Schulz entwickelte die größte Tätigkeit um, wie für die Galerie, auch für die Mengsschen Gipse und das Kupferstichkabinett die nötigen Einleitungen zur Übersiedelung zu treffen. Da erkrankte derselbe, der schon im vorigen Jahre an einem heftigen Nervenfieber lange darnieder lag, von neuem ernstlich und in raschen Schritten eilte er seinem Ende zu. Schulz starb am 15. April.

Durch den Tod dieses ausgezeichneten Mannes erlitten die hiesigen Kunstsammlungen einen großen Verlust. Die unmittelbare Folge dieses Verlustes für mich bestand darin, daß mein Geschäftskreis sich sehr erweiterte. Der Minister des Königlichen Hauses Herr von Zeschau rief mich an seine Seite, und ich besorgte fortan unter dessen Leitung allein die Angelegenheiten der Galerie. Es wurde festgesetzt, daß die Galerie im alten Lokal dem Publikum noch vom 15. April an bis Ende Mai zugänglich bleiben, dann

aber geschlossen werden und der Umzug beginnen sollte. Inzwischen sollten alle weiteren Vorkehrungen zu dem Umzug getroffen werden. Es galt nun alle Einzelheiten des bevorstehenden Geschäfts in Erwägung zu ziehen. Vielfach beschäftigten mich die Vorkehrungen für den Transport der Gemälde. Darüber war ich bald mit mir einig, daß bei der geringen Entfernung des Museums von dem alten Galeriegebäude der Transport auf Wagen völlig unpraktisch und das Tragen der Gemälde dem Fahren vorzuziehen sei. Ich hielt es aber auch für bedenklich, die großen Leinwandbilder in horizontaler Lage tragen zu lassen, weil die unvermeidlichen Schwankungen der Leinwand sehr leicht Risse und Abblätterungen der Farbe bewirken konnten. Ich konstruierte daher eine Maschine, in welcher die Gemälde aufrecht stehend getragen wurden, so daß die durch das Gehen der Träger entstehende Bewegung der Bilder keine merklichen Schwankungen der Leinwand hervorbrachte. Auch für die kleinen und mittleren Bilder ließ ich eine Trage verfertigen, auf welcher sehr viele Bilder zugleich aufrechtstehend und nebeneinander geschichtet mit großer Sicherheit transportiert werden konnten.

Mit dem letzten Tag des Monats Mai wurde die Galerie geschlossen, und das Umzugsgeschäft begann. Die Bilder der Bologneser Meister wurden zuerst abgenommen, und man transportierte immer so viel derselben, als man in etlichen Tagen wieder aufstellen konnte. Zur Befestigung der Bilder haben wir das Berliner System, nämlich die Gemälde an eisernen Schienen statt an Gurten aufzuhängen, angenommen. Der Saal der Bolognesen war bald in Ordnung, und wir erfreuten uns sehr an der prachtvollen Wirkung der Bilder in dem herrlichen Oberlicht. So ging es denn rasch und glücklich nacheinander fort. In der Regel wurden in einer Woche die Bilder für einen der großen Säle transportiert und deren Aufstellung bewerkstelligt. Von den

mittleren und kleinen Gemälden transportierten wir mehrere Hundert in wenigen Stunden. Am 28. Juli brachten wir die letzten Gemälde in das Museum; unter diesen waren die Madonnen von RAFFAEL und HOLBEIN und der Zinsgroschen von TIZIAN. Die Madonna die St. Sisto war schon am Abend vorher in aller Stille zum Transport vorbereitet worden. Schlag 7 Uhr morgens stellte ich mich im Hof des alten Galeriegebäudes ein, die Türe flog auf und die Galeriediener, die es sich nicht nehmen ließen, dieses Bild selbst zu tragen, traten mit demselben hervor und trugen es nach dem Museum, wo ich mit lauter Stimme den Hohen Gast anmeldete. Dann traten wir durch die weitgeöffnete Pforte ein und stellten das Bild sogleich an den dafür bestimmten Platz. Unmittelbar nachher brachten wir auch die HOLBEINsche Madonna und den Zinsgroschen von TIZIAN herüber. Die übrigen Bilder wurden noch im Laufe des Vormittags in das Museum gebracht. Der Umzug, wenn auch nicht die vollständige Aufstellung, war somit in zwei Monaten vollzogen. Aber auch die Aufstellung ließ dann nicht mehr sehr lange auf sich warten. Längerer Zeit bedurfte es, die Gemälde vom Staub zu reinigen und mittels Abreibens mit Weißbrod den Glanz des blind gewordenen Firnisses wieder zu erwecken. Auch die Instandsetzung der Fußböden kostete viel Zeit. Aber am 25. September, am Tage der Jubelfeier des vor dreihundert Jahren zu Augsburg geschlossenen Religionsfriedens, war alles vollendet, und wir öffneten dem großen Publikum unsern Kunsttempel.

Mit der Beschreibung dieses in meinem 62sten Jahre vollbrachten Werkes beschließe ich heute den Bericht über mein Leben.

Dresden im Oktober 1855 [1]).

---

1) [SCHNORRS Tagebuch verzeichnet unter dem 21. Oktober 1855 Vollendung dieses Berichtes.]

Anhang

Biographische Bemerkungen
1847

Einleitung des Herausgebers

Theodor Hell (Karl Winkler) wollte in dem von ihm herausgegebenen Taschenbuch „Penelope“ Schnorr einen kleinen biographischen Aufsatz widmen und hatte ihn deshalb mündlich um Mitteilung einiger Notizen gebeten. Die gleiche Bitte hatte er schriftlich in einem vom 21. Juni 1847 datierten Briefe wiederholt unter Übersendung einer Nummer des Jahrgangs 1846 der „Illustrirten Zeitung“, worin sich Schnorrs Leben beschrieben fand. Schnorr sollte für den vorbereiteten neuen Jahrgang der „Penelope“, für den als Beigabe sein Brustbild in Stahlstich bestimmt war, im Anschluß an den Aufsatz der „Illustrirten Zeitung“ einiges über sein Leben aufzeichnen und zur Verfügung stellen. Der Wunsch wurde erfüllt durch das nachfolgende Schriftstück, das hier auf Grund einer eigenhändigen, anscheinend aus Winklers Besitz stammenden Niederschrift Schnorrs abgedruckt wird. Winklers Aufsatz in der „Penelope“ für das Jahr 1848 S. 432—436 gibt das Schriftstück zu einem großen Teile wieder und verweist dabei auf den Artikel der „Illustrirten Zeitung“ mit der Bemerkung, er rühre von einem unserer ersten Kunstkenner und einem langjährigen Freunde Schnorrs her. Vielleicht von Ernst Förster?

Bemerkungen
zu der in No. 171 [des Jahrgangs 1846] der Illustrirten Zeitung gegebenen Beschreibung meines Lebens.

Es versteht sich von selbst, daß diese Bemerkungen nur entweder Berichtigungen oder Vervollständigungen der angeführten Tatsachen enthalten können. Ich lasse sie unter Nummern folgen, welche sich auf die im vorgelegten Texte angegebenen beziehen.

1. Das auf meinen Großvater gehende Urteil muß auf einen Vorfahren bezogen werden, der von meinem Vater an

rückwärts gerechnet in direkter Linie der fünfte war. Er gründete allerdings die Gemeinde Carolsfeld um das Jahr 1680 aus Veranlassung der Errichtung eines Hammerwerkes, erbaute ihr in wahrhaft frommem Sinne aus eigenen Mitteln Kirche und Schulhaus und sorgte für die zur Erhaltung eines Pfarrers und Schullehrers nötigen Einkünfte. Den Adelstitel erhielt er wenig später und ungesucht; aber nicht deswegen, weil er die Gemeinde gründete etc., sondern als ein im übrigen verdienstvoller Mann.

2. Ich besuchte nur die unteren Klassen der Thomasschule in Leipzig. Außer der Geschichte wollte mir nichts eingehen, am wenigsten Latein und Griechisch. Die pedantischen Lehrer wußten mich nicht zu fassen, und ich lernte mit Widerwillen. Was ich später mir aneignete, lernte ich im Umgang mit gebildeten Freunden oder aus Büchern ohne Zuziehung von Lehrern. Ich wußte es nie anders, als daß ich ein Maler würde. Technische Fertigkeiten erlangte ich spielend, namentlich als frühzeitig erwählter Gehilfe meines Vaters. So viel ich mich erinnere, rühren einzelne in Schiefer geschnittene Figuren von meinem noch lebenden Bruder Ludwig her[1]). Komponiert habe ich allerdings viel und in sehr jungen Jahren und vorzugsweise gerne Schlachten. Auch modellierte ich ganz runde Figuren, von denen ein sterbender Fechter nicht übel gelang. Diese Tonfigur, die ich später sah, wurde getrocknet, dann mit Öl gesättigt und bronziert.

3. Nach Wien ging ich 1811, wohin meine zwei älteren Brüder schon früher sich gewendet hatten. Stets auf umfassende Darstellungen ausgehend, unternahm ich bald die Ausführung einer großen Komposition in Öl. Der Gegen-

---

1) [Auch von Julius besaß sein Vater, wie dieser in einem Briefe vom 28. Mai 1838 erwähnt, aus seiner frühesten Jugend eine in schwarzen Schiefer geschnittene eigene Komposition: Wie Herkules (Achilles?) im Irrtum die Königin der Amazonen getötet hat.]

stand war die Sündflut, welchen ich schon früher verschiedene Male in Zeichnungen behandelt hatte und den ich nun erschöpfend darzustellen suchte. Oben Gott Vater, welcher hier seinen Engeln befahl, die Bösen zu vertilgen, hier Noah und seine Familie zu retten. In der Mitte die, eine eherne Schlange anbetenden Sünder, daneben der fromme Noah und die Seinen, unten die hereinbrechenden menschenvertilgenden Fluten. Dieses die Sündflut darstellende Gemälde endete im Feuer. Um es zu vernichten steckte ich es in einen großen Ofen. In den Jahren 1814—15 ging mir die Herrlichkeit der alten Kunst auf, und es kamen mir meine früheren Arbeiten hochtrabend und schwülstig vor. FERDINAND OLIVIER (später Professor der Kunstgeschichte an der Münchner Kunstakademie) gewann um diese Zeit großen Einfluß auf meine Ansichten und Bestrebungen, und erst während der letzten Jahre meines sechsjährigen Aufenthaltes in Wien nahmen meine Arbeiten ein streng-ernstes Gepräge an. Herr VON QUANDT besitzt ein Gemälde, das kurz vor meiner Abreise nach Rom entstanden ist und das einen Besuch des Zacharias und der Elisabeth bei der heiligen Familie darstellt. Die beste Arbeit aus dieser Zeit mag wohl die „Wallfahrt“ sein, welche WEIGEL in Leipzig mir abkaufte und die nun als Schenkung an das Leipziger Museum übergegangen ist. (Dies Bild war vor kurzem im Dresdner Kunstverein ausgestellt.)

4. Es fehlten mir die Mittel um mich zu dem Befreiungsheere zu begeben. Eine Schülerin, welcher ich mehrere Zeichnungen übergab, damit sie solche wegen Herbeischaffung dieser Mittel verkaufen möchte, was sie leicht hätte bewerkstelligen können, hinterging mich in guter Absicht. Sie hielt mich hin, von Woche zu Woche den Erlös versprechend; verheimlichte aber meinen Plan und versteckte die Zeichnungen, bis es zum Fortgehen zu spät war. Durch einen zu kecken Sprung hatte ich überdies mir ein Bein stark verrenkt, so daß ich schlecht zu Fuße war und ohne reichlichere Mittel

nicht fort konnte. Es ging mein zweiter Bruder ins Feld, und ich bürgte für die Zurückzahlung einer für ihn aufgenommenen Geldsumme.

Nach Rom ging ich zu Ende des Jahres 1817 mit selbst erworbenen Mitteln. In Florenz fand ich Herrn von Rumohr, wurde freundlich von ihm aufgenommen und veranlaßt, einen Monat daselbst zu weilen, so daß ich erst Ende Januar in Rom eintraf.

5. Niebuhr, dem ich von Cornelius und meinem Paten Platner zugeführt wurde, nahm mich allerdings freundlich in seinem Hause auf, das ich dann an den Abenden, an welchen er seine Freunde zu erwarten pflegte, ziemlich regelmäßig besuchte. Doch kann ich mich nicht rühmen, unter diejenigen gehört zu haben, die ihm nahe standen. Bei Niebuhr, an einem solchen Künstlerabend, lernte ich den damaligen Kronprinzen, jetzigen König Ludwig von Bayern kennen, der den Winter von 1817 auf 18 in Italien zubrachte und bei seinen späteren Besuchen in Rom an meiner Arbeit in der Villa Massimi regen Anteil nahm.

6. Marchese Massimi war nicht Kardinal, überhaupt nicht Geistlicher, obwohl er allerdings in früheren Jahren dem geistlichen Stande sich widmen wollte und deshalb das Majorat, das ihm als Erstgebornem zukam, an den zweiten Bruder abtrat [1]). — Als ich die Darstellungen aus Ariosts Dichtung begann, hatten Overbeck und Cornelius (welcher letztere zwar später die Arbeit aufgab um dem vom Kronprinzen von Bayern ihm gewordenen Rufe folgen zu können) ihre Vorarbeiten schon beendigt.

7. Herrn von Quandt kannte ich schon von Leipzig her aus frühester Jugend. Mein Vater wohnte in Quandts-Hof (so heißt das Gebäude, welches der Familie Quandt

1) [Wegen dieser Abtretung des Erstgeburtsrechtes ist nicht Massimo, wie Margaret Howitt, Overbeck Bd. 1, S. 401, meint, sondern Massimi die richtige Namensform für den Besitzer der Villa.]

schon seit lange gehörte), als ich geboren wurde, und stand mit dem sogenannten jungen Quandt fortwährend in lebhaftem Verkehr. Ehe ich von Wien abreiste, kam derselbe dahin, und es knüpfte sich damals schon ein nahes und inniges Verhältnis zwischen uns, das allerdings während des gemeinschaftlichen Aufenthaltes in Italien von 1819 auf 20 noch fester sich gestaltete.

8. Die Berufung nach München erhielt ich am Weihnachtsabend 1825, konnte ihr aber erst im Jahre 1827 folgen, weil mein Ariost erst vollendet werden mußte. Im Herbste 1827 trat ich meine Stelle an der Königlichen Akademie in München an. Anfänglich waren mir Darstellungen aus der Odyssee zugedacht, und ich unternahm die Reise nach Sizilien (im Herbste 1826) hauptsächlich im Hinblick auf diese Aufgabe wegen der dem griechischen Boden verwandten Natur und der zahlreichen architektonischen Überreste. Nach vollendeter Rundreise und im Begriff, nach Neapel wieder überzufahren, fand ich in Messina Briefe, welche mir meldeten, daß das Nibelungen-Lied mein Gegenstand sein würde.

9. Im Frühjahre 1835 begann ich die Vorarbeiten zu diesem Werke [den Kaisersälen], die zunächst im Studium der meinen Gegenstand betreffenden geschichtlichen Perioden bestanden, dann in kleineren Entwürfen, bis ich endlich zu den Kartons übergehen konnte, welche ich in der Größe der auszuführenden Malereien verfertigte. Im Jahre 1837 (ich glaube im Juni) konnte ich mit meinen Gehilfen anfangen zu malen. Im Herbste 1842 mußten die Säle fertig sein, weil der König die Hochzeit des Kronprinzen daselbst feiern und sie bei dieser Gelegenheit einweihen wollte. Sonach habe ich im ganzen nur acht Jahre für meine Arbeit und nur sechs Jahre für die Ausführung in Farben gehabt. Meine Hauptgehilfen waren G. Jäger, Fr. Gieszmann (beide aus Leipzig und ehemalige Schüler meines Vaters) und Aug. Palme aus Rochlitz in Böhmen.

10. Verheiratet bin ich seit dem 31. [richtiger: 30.] Oktober 1827 unmittelbar vor meinem Eintritt in die Münchner Verhältnisse.

11. Der Kunstverein in München hat die beiden ersteren Gegenstände [Barbarossas Einzug in Mailand und Aussöhnung mit Alexander III], der Sächsische Kunstverein nur das letztere Blatt [Rudolf von Habsburg als Begründer des Landfriedens] stechen lassen. Eine größere Anzahl von Kartons zum Ariost befinden sich im Städelschen Institut zu Frankfurt.

München, den 11. Juli 1847.

Julius Schnorr.

2.

Über die Freskomalereien in der Villa Massimi

1828

Einleitung des Herausgebers

Die zehn Jugendjahre, die Schnorr in Italien verbrachte, gingen zu einem großen Teile über der Ausführung seiner Ariost-Fresken im Mittelraume der Villa Massimi, der bei dem Lateran gelegenen ehemaligen Villa Giustiniani, hin. Die Geschichte dieser mehrjährigen Arbeit erzählt Schnorr selbst in dem „Berichte über sein Leben“ (oben S. 9ff.), und seine Erzählung wird durch die Nachrichten vervollständigt, die seinen durch den Druck veröffentlichten „Briefen aus Italien“ zu entnehmen sind. Es wäre daher zwecklos, auch hier über die Vorgänge von der Erteilung des Auftrages bis zum Ende seiner Ausführung zu berichten; es genügt, zu erwähnen, daß der nachfolgende Aufsatz von Schnorr auf Wunsch Schorns [1]) in dessen Kunstblatt 1828 No. 9—11 veröffentlicht wurde und nachstehend in Ermangelung irgendwelcher handschriftlicher Unterlage nach dem gedruckten Texte dieser Zeitschrift wiedergegeben ist.

Ohne von der vorausgegangenen Veröffentlichung im Kunstblatte etwas zu wissen hat ein Ungenannter denselben Aufsatz unter dem Titel: „Ein Manuskript Schnorrs über seine römischen Fresken“ im Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst IX. Jahrgang, 1874 Sp. 745—752 aufs neue abdrucken lassen. Das von dem Ungenannten ans Licht gezogene Manuskript, das genauer zu beschreiben er leider unterlassen hat, so daß wir nicht erfahren, ob ihm eine eigenhändige Niederschrift Schnorrs oder eine Abschrift vorlag, hat sich nach seiner Angabe unter den hinterlassenen Papieren des Malers Platner vorgefunden. Fehlerverbesserungen konnte

1) Schnorr an seinen Vater 26. Nov. 1827.

ich seinem Texte nicht entnehmen, einige Abweichungen des jüngeren Druckes habe ich jedoch anmerkungsweise berücksichtigt. Unglaubwürdig aber oder falsch ist, wenn der Veranstalter des Druckes, ohne Belege beizubringen, einleitend sagt: „Schnorrs Fresken in Rom seien von dortigen älteren Künstlern scharf kritisiert worden“ und Schnorrs Aufsatz sei eine „Entgegnung“ auf erfolgten Tadel. Es ist, mir wenigstens, nichts davon bekannt, daß die Ariost-Fresken Gegenstand von Angriffen geworden wären, die eine Abwehr verlangt hätten; und gewiß ist, daß Ton und Inhalt des Schriftstückes selbst keineswegs auf Verteidigungsabsichten schließen lassen. Wenn sich der Aufsatz trotzdem „rechtfertigende Erklärung“ nennt, so ist dabei nicht an tatsächlich erhobene, sondern an mögliche kunstrichterliche Zweifel und Einwendungen gedacht. Denn daß in Wirklichkeit eine ganz bestimmte äußere Veranlassung, die mit unfreundlichen Kritiken nichts gemein hatte, den Anstoß zu seiner Entstehung gab, erfährt man zudem durch eine Vorbemerkung, die dem älteren Abdruck im Kunstblatte beigefügt ist, in der Zeitschrift für bildende Kunst aber fehlt. Schnorrs Auftraggeber, der Marchese Carlo Massimi, war am 6. Januar 1827, kurz vor Vollendung des Werkes, gestorben; sein jüngerer Bruder, der Prinz Massimiliano Camillo Massimo, war sein Erbe. Schnorr erfüllte eine Bitte des letzteren, indem er seine „Erklärung“ aufsetzte und, wie ich aus einem Briefe ersehe, den ein Neffe des Marchese an Schnorr am 11. Oktober 1865 bei Gelegenheit eines Besuches in Dresden gerichtet hat, von Platner in das Italienische übersetzen ließ. Platner berichtete später selbst über die Wandgemälde in seiner „Beschreibung der Stadt Rom“ Band 3, Abteilung 1. Stuttgart und Tübingen 1837, S. 560—562.

Um dem Leser zu ermöglichen, das in Worten Beschriebene zu einem richtigen Gesamtbilde zusammenzufassen, füge ich eine Raumskizze bei, die Schnorr seinem Vater in einem Briefe vom 13. Januar 1819[1]) mitteilt. Darin ist der bemalte Raum, in dem die vordere Seite ganz wegfällt, weil von dieser Seite der Saal offen ist und also zur Halle wird, so gezeichnet, als ob die Wände auseinandergelegt wären. Die Verteilung des Gesamtinhaltes der Darstellungen auf die angegebenen zwölf Felder ist die folgende:

---

1) Briefe aus Italien S. 114, vgl. S. 122 und 325.

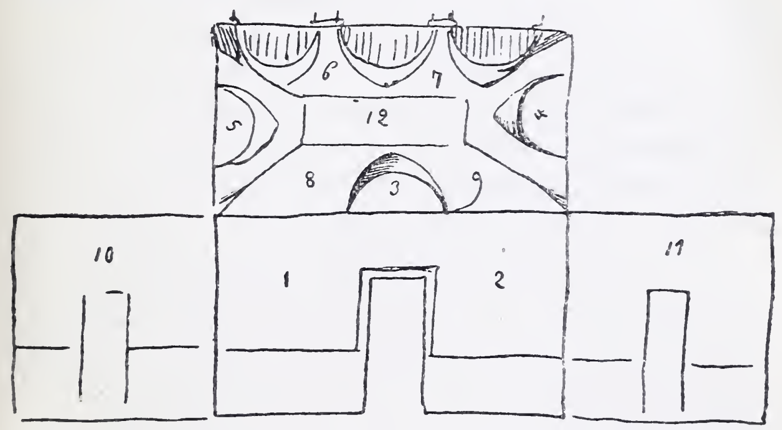
1. König Agramant stürmt das Stadttor zu Paris, Kaiser Karl verteidigt es;

2. die Christen von den Heiden in die Stadt zurückgeworfen und abermals belagert;

3. der Erzengel Michael von Gott zur Hilfe gesendet;

4. (zu 11.) Melissa, Atlas und Alcine;

5. (zu 10.) der Evangelist Johannes und Astolf, welcher das Gefäß mit Rolands Verstand empfängt;



6. (der Zeitfolge nach 7.) Dudo vernichtet den Feind zur See;

7. (der Zeitfolge nach 8.) Erstürmung von Biserta;

8. (der Zeitfolge nach 6.) Rinald verjagt die Heiden aus Frankreich;

9. Agramant wird von Roland erschlagen;

10. Roland;

11. Rüdiger;

12. das Fest.

Der Text der Stellen aus dem Rasenden Roland, die der Aufsatz wörtlich anführt, folgt ohne bemerkenswerte Abweichungen der Übersetzung von Gries.

Der Rasende Roland.

Rechtfertigende Erklärung der Freskomalereien eines Saales im Kasino der Villa Massimi in Rom.

Nach Beendigung meiner Freskomalereien bat mich der Prinz Massimo ihm eine Erklärung der einzelnen Darstel-

lungen zu geben und die Stellen aus dem Gedichte anzuführen, die ich denselben zugrunde gelegt habe. Durch diese Aufforderung wurde ich veranlaßt, nachstehenden Aufsatz zu schreiben, der sowohl über die Behandlung des Gedichts Rechenschaft gibt, als auch die Stellen enthält, die ich bei den Gemälden im Auge hatte.

Ein Gedicht wie der Rasende Roland des Ariost, in welchem die Hauptidee so verborgen liegt, wie der Faden in einem reichen Blumengewinde, so willkürlich in der Zusammenstellung seiner Teile, von solchem Umfang, muß bei verschiedenen Lesern auch auf sehr verschiedene Weise in der Erinnerung bleiben; wenn auch durch den gleichen Ton, in dem alle Teile gehalten sind, ein ähnlicher Eindruck von dem Ganzen bei jedem Leser zurückbleibt.

Bevor ich daher die einzelnen Stellen des Gedichtes anführe, die bei den verschiedenen Darstellungen mir vorschwebten, glaube ich erst Rechenschaft geben zu müssen von der Art, wie ich das Gedicht als ein Ganzes angesehen und behandelt habe und was mir in seinen Teilen als wesentlich erschien.

Daß ich mich bei der Wahl der Gegenstände zu meinen Darstellungen auf eine sehr geringe Anzahl beschränken mußte, wird jeder leicht einsehen, der die Beschränktheit des mir zu Gebote stehenden Raumes vergleicht mit der ungeheuren Ausdehnung, welche der Dichter dem Gebiete, in dem er sich bewegt, gegeben hat; wenn ich also das Gedicht wirklich als ein Ganzes auffassen und in meinen Darstellungen ein solches geben wollte (wie die Aufgabe es erheischte), mußte ich mich auf den allereinfachsten Plan, der dem Gedichte zugrunde liegt, zurückziehen.

Nun liegt aber allerdings in der Art der Darstellung des Ariost sein eigentümlicher Reiz, und insofern liegt in der Ausschmückung des Stoffes ein Wesentliches des Dichters; deshalb war ich genötigt, indem ich meine Gegenstände

wählte, auch diese Seite des Gedichtes sehr im Auge zu behalten.

Ferner war Rücksicht zu nehmen auf die Verschiedenheit der Gebiete, die der in Worten darstellenden und der in Formen gestaltenden Kunst angewiesen sind.

Ich hatte also meines Erachtens meine Aufgabe mir folgendermaßen zu stellen:

1) hatte ich in meinen Darstellungen ein Ganzes zu geben, in welchem der Grundplan, der dem Dichter bei seinem Werke vorschwebte, so viel als möglich in seiner ganzen Ausdehnung ausgesprochen ist;
2) den eigentümlichen Reiz des Dichters, der gerade in seiner Art, die mannigfaltigsten Gegenstände zusammenzustellen und diese auszuschmücken, wesentlich beruht, im Auge zu behalten;
3) die Forderungen der bildenden Kunst hiebei zu berücksichtigen und also nur solche Gegenstände zu wählen, die nicht nur darstellbar durch bildende Kunst, sondern geeignet waren, die Träger des eigentümlichen Reizes bildlicher Darstellungen zu werden.

In dem folgenden Cyklus nun schien mir die Möglichkeit gegeben, diesen drei verschiedenen Rücksichten zu entsprechen, indem er den Hauptgegenstand des Gedichtes, den Kampf der Heiden gegen Karl den Großen, das weltliche Oberhaupt der Christenheit, ihre Niederlage und den Triumph der Christen in den Haupt- und Endpunkten erfaßt; indem er die vorragendsten Gestalten des Gedichtes nach Verhältnis ihrer Bedeutung berührt, die beiden ausgezeichnetsten Helden desselben Roland und Rüdiger in den Vordergrund stellt, ihre eigentümlichen Schicksale und Taten im Bezuge auf das Ganze in der Hauptsache gibt; indem er die größtmöglichste Abwechslung der Gegenstände und mithin die Möglichkeit darbietet, Ariost in seiner Eigentümlichkeit nach verschiedenen Seiten hin zu zeigen; indem er endlich Gegen-

stände liefert, die den Forderungen der bildenden Kunst entsprechen. Zugleich eignete sich dieser Cyklus für den zu Gebote stehenden Raum oder hatte sich vielmehr in beständigem Hinblick auf denselben gestaltet.

Cyklus.

I. Agramant, das Oberhaupt des gesamten heidnischen Heeres, erscheint an der Spitze desselben vor den Mauern von Paris und trifft Anstalten zur Erstürmung der Stadt. Kaiser Karl eilt mit seinen Rittern dem bedrohten Tore zu Hilfe, waffenkundige Bürger eilen zur Verteidigung der Stadtmauern herbei; Weiber, Kinder und Alte sehen mit Schrecken dem herandrohenden Feinde entgegen.

II. Die Stärke des Armes würde der übermächtigen Gewalt der Christenfeinde nicht lange Widerstand haben leisten können; aber Gott, durch das Hilfeflehen der bedrängten Gläubigen bewegt, sendet seinen mächtigen Engel, den Erzengel Michael, zur Rettung der Stadt herbei.

Gott aber will seine Kirche völlig von dem äußern Feinde befreien; die christlichen Helden werden mit übermenschlichen Kräften ausgestattet um die Feinde zu besiegen. Diese von oben erteilten Kräfte äußerten sich am mächtigsten in folgenden Ereignissen.

III. Rinaldo (im Bunde magischer Gewalten) verjagt die Heiden aus dem Felde und nötigt sie Frankreich zu verlassen.

IV. Dudo mit einer durch ein Wunder hervorgerufenen Seemacht begegnet den fliehenden Feinden auf dem Meere und vernichtet ihre Macht.

V. Biserta, der festeste Punkt der Heiden im Orient, Agramants letzte Hoffnung, wird im Sturme von den Christen erobert.

VI. Agramant wird endlich in einem Kampfe zwischen sechsen, drei christlichen und drei heidnischen Rittern, von

Roland erschlagen und somit ein in jeder Hinsicht vollkommener Sieg über die Heiden errungen.

* * *

Dies ist der Gang der allgemeinen Angelegenheiten; wir greifen nun aber die besondere Geschichte Rolands und Rüdigers auf, da, wo Ariost ihre Erzählung beginnt.

VII. Roland, den Gott mit besondern Gaben und Kräften ausgerüstet hatte um in ihm der bedrängten Christenheit ein starkes Werkzeug des Schutzes zu geben, vergeudet seine Kräfte, indem er in Torheit seinen Leidenschaften frönt. Er hängt seiner Begierde nach zur schönen Angelika, die ihn nicht wieder liebt, sondern fliehet. Er überzeugt sich endlich, daß ein armer Mohrenjüngling ihr ganzes Herz besitzt, fällt über diese Entdeckung in Verzweiflung und verliert sich so ganz in seiner Leidenschaft, daß Gott um ihn zu strafen ihm seinen Verstand gänzlich entzieht; er fällt in Raserei.

VIII. Nachdem Roland lange wie ein wildes Tier zum Schrecken und Verderben der Leute sich herumgetrieben und seine Torheit abgebüßt hat, schenkt ihm Gott durch besondere Veranstaltung seinen Verstand wieder. Roland greift wieder als gewaltiger Christenheld in die allgemeinen Angelegenheiten ein.

IX. In Rüdiger war (nach Ariosts Erzählung) der damaligen Welt ein Mann gegeben, der, ursprünglich ein Heide, durch seine Bekehrung zu Christus und eheliche Verbindung mit Bradamante, der edelsten und tapfersten Ritterin auf christlicher Seite, die Bedingung erfüllte, die ihm gestellt war, wenn er der Stammvater des Fürstenhauses Este werden wollte, eines Fürstenhauses, das der Welt Heil und Segen in Fülle bringen sollte. (Ariost wendet die ganze Kraft seiner Beredsamkeit auf die Verherrlichung dieser Regentenfamilie, die zu seiner Zeit besonders blühte und ihn als Dichter ehrte und an ihrem Hofe hielt.) Melissa enthüllt durch Zauberei

die künftigen Zeiten, läßt Bradamanten die Gestalten ihrer Sprößlinge erblicken und erzählt ihr als Weissagung die wahre Geschichte dieser Fürsten.

X. Atlas, Rüdigers Pflegevater, wußte aus seinen Zauberbüchern, daß sein Liebling sieben Jahre nach seiner Vermählung mit Bradamanten sterben werde, und suchte daher diese Verbindung auf alle Weise zu hintertreiben. Er verbarg ihn in Zauberschlössern, hielt ihn lange durch die Fee Alcine in Weichlichkeit auf einer Zauberinsel, aber vergeblich. Melissa, welche Rüdigers Verbindung mit Bradamanten begünstigte, triumphierte; Rüdiger ward [1]) Bradamantens Gemahl.

XI. Kaiser Karl der Große selbst veranstaltete ihre Hochzeitsfeier, in welcher zugleich ein allgemeines Fest des Triumphs und Sieges begangen wurde, indem Karl nun von allen Feinden befreit, auf seinem Throne befestigt, von den tapfersten und edelsten Rittern umgeben war und überhaupt alles erreicht sah, was er in seinen früheren Bedrängnissen für sich und sein Christenreich nur wünschen konnte.

* * *

Mit der Erzählung dieses Festes schließt Ariost sein Gedicht, und ich schließe mit der Darstellung desselben meine Bilderreihe, indem ich eine dreifache Beziehung auf die von mir hervorgehobenen drei Hauptteile des Gedichts hineinlege. Indem nämlich sowohl die allgemeinen Angelegenheiten des großen Kampfes, als auch die besondern Schicksale Rolands und Rüdigers, hier ihre Lösung und Vollendung finden, vereinigt diese Darstellung die verschiedenen Fäden des Gewebes und wird in bezug auf diese Bilderwelt dasselbe, was das Feld, welches ich derselben einräumte, in architektonischer Rücksicht dem ganzen Raume ist, nämlich Schluß und Krone. Um den Charakter, den ich diesem Bilde zu

1) [*Lesart der Zeitschrift f. b. K.* Rüdiger ließ sich durch einen heiligen Eremiten taufen und ward Bradamantes Gemahl.]

geben wünschte, noch schärfer zu zeichnen, lasse ich den Erzbischof Turpin (auf dessen Geschichtsbuch sich Ariost oft beruft) als begeisterten Erzähler der gewaltigen Taten jener Zeit hier erscheinen in der Mitte von aufmerksamen Horchern. Ariost steht an seiner Seite und zeichnet die erhabenen Kunden auf; ja der edle, nun verstorbene Besitzer des Hauses, das diese Malereien enthält, der eigentliche Wirt bei diesem gemalten Feste, befindet sich unter den Zuhörern.

* * *

Die Darstellungen einzelner Helden und Heldinnen sind an einige übriggebliebene kleinere Räume gewiesen. Brandimart mit Flördelise und Zerbin mit Isabelle finden auf der einen schmalen Seite der Decke, Marfisa und Bradamante auf der andern ihre Plätze.

Diese Bilder stehen in einer doppelten Beziehung: einmal mit den unter ihnen befindlichen Darstellungen der Seitenwände (Brandimart und Zerbin waren Rolands treuste Freunde; auf der andern Seite standen Marfisa und Bradamante dem edlen Rüdiger noch näher) [1]), dann aber stehen diese Personen durch ihre Bedeutung als Helden und Heldinnen in Verbindung mit den Gegenständen der übrigen Deckengemälde, die den Sieg der Christen bezeichnen.

An den Pfeilern, welche an der Fensterseite des Zimmers die Decke stützen, sind vier der bedeutendsten Helden von heidnischer Seite, für welche sonst kein Raum zu finden war, angebracht, nämlich Ferragu, Mandricard, Rodomont und Marsil [2]).

* * *

1) [*Zwischen* Freunde; *und* auf *schaltet die Zeitschrift f. b. K. ein* Zeroni starb in Verteidigung von dessen Waffen, und er ist hier gleichsam als eine Erscheinung aus der Vergangenheit als trauernd über Rolands Elend gedacht. — *Für* standen M. und B. dem edlen R. noch näher *liest die Zeitschr. f. b. K.* befindet sich Marfisa und Bradamante, erstere Rüdigers Schwester, die andere dessen Geliebte.]

2) [*Lesart der Zeitschr. f. b. K.* Marsil, wichtiger Bundesgenosse Agramants.]

Daß die Decke als Zelt gedacht ist, dessen Stangen mit Lorbeer umwunden und dessen Tücher die Bilder sind, die mit roten Bändern an den Stangen befestigt worden, wird jedem Beschauer in die Augen leuchten. In den beiden Zwickeln oder Lücken, die sich an den schmalen Seiten der Decke bilden, sind Amorinen angebracht. Der Knabe auf der Seite des Roland soll die rohe, verletzende Gewalt der Liebe bezeichnen (er hat alle seine Pfeile abgeschossen und scheint dem strafenden Blick des Beschauers, der die bösen Taten, die er an Roland geübt, gesehen, entfliehen zu wollen), während der andere die wohltuende und beseligende Liebe bezeichnet und mit freundlichem Blick das Lob des Beschauers, das er für seine an Rüdiger und Bradamante geübten Guttaten verdient, einernten[1]) zu wollen scheint.

In den Lauben, die sich über den vier Halbkreisen, die in die Decke greifen, wölben, ist das Wappen des Hauses Massimi angebracht.

Es folgen nun die Stellen des Gedichts, welche mir bei den einzelnen Darstellungen vorschwebten, und zwar nach derselben Ordnung, die ich vorhin bei der Erzählung der Geschichte beobachtete.

I. Belagerung von Paris durch Agramant.[2])

Ges. 15.

6) Indessen ward die eine von den Pforten
Von Agramant mit Ungestüm berennt.
Denn da er sieht, wie ungeheuer dorten,
Wo so viel Volk erliegt, die Mordschlacht brennt,
Vermutet er, man habe dieser Orten
Dem Tore nicht genugsam Schutz vergönnt.
Arzillas König war an seiner Seite
Und Baliverz, den jedes Laster freute.

7) Und Corineus und Prusion, den als König
Die ganze Schar der sel'gen Inseln ehrt;

---

1) [*Für* einernten *liest die Zeitschr.* erinnern.]

2) [*Die Zeitschrift fügt hinzu* Verteidigung der Stadt durch Karl den Großen.]

Malabufers, dem Fizan untertänig,
Allwo der Sommer unaufhörlich währt;
Und andrer Herrn und andern Volks nicht wenig,
Im Krieg erfahren und gar wohl bewehrt;
Und noch viel Volks, entblößt von Mut und Waffen,
Dem tausend Schilde keine Wehr verschaffen.

8) Bald aber ward der Herr der Sarazenen
Von seinem Wahn das Gegenteil gewahr,
Denn Karl, des Reiches Haupt, war selbst mit jenen
Berühmten Helden aus der Christen Schar,
Dem König Salomon, Uggier dem Dänen,
Der Guido's und der Angeline Paar,
Mit Nayms, Avolio, Ganelon, Avinen,
Mit Berlinghier und Otto dort erschienen.

9) Auch sah man dort noch viel geringre Scharen
Von Franken, Deutschen und Lombarden stehn,
Die allesamt voll heißen Eifers waren,
Durch Tapferkeit vor Karln sich zu erhöhn usw.

Decke (Lünette).

II. Der Erzengel Michael.

Bei der Darstellung des Erzengels Michael mußte ich die Einzelheiten der Erzählung des Ariost ganz umgehen und mich begnügen, ihn also darzustellen, daß hier der Helfer und die Person kenntlich wurde, welches ich am besten erreichte, indem ich ihn so malte, wie man den Erzengel zu sehen gewohnt ist.

III. Rinald verjagt die Heiden aus Frankreich.

Ges. 31.

52) Von dieser Schar, die sich Rinald erkoren
Zum ersten Ziele, blieb, wie stark sie sei,
Da er so plötzlich einhieb auf die Mohren,
Auch nicht ein Einzger nur vom Tode frei.
Und da der erste Posten schon verloren,
So war das Lachen für den Feind vorbei.
Er konnte sich, schlaftrunken, ohne Waffen,
Nicht wider solche Krieger Schutz verschaffen.

53) Daß er die Heiden mehr erschrecken möge,
So machte gleich beim ersten Überfall

Rinald die Hörner und Trommeten rege,
Ließ seinen Namen rufen überall.
Er spornte den Bajard; und der, nicht träge,
Setzt' über die Verschanzung Knall und Fall,
Stieß Reiter um, trat auf des Fußknechts Nacken
Und riß Gezelte nieder und Baracken.

Anmerkung. Ich habe in meiner Decke von den vier Schlachten die letzte, nach der Zeitfolge, neben die erste gesetzt, weil ich für diese wichtige Vorstellung gern den günstigsten Platz nutzen wollte. Wir übergehen jetzt den Kampf auf Lipadusa, bis wir die Erzählung der beiden andern Gefechte gehört haben [1]).

IV. Dudo vernichtet den Feind zur See.

Ges. 39.

78) Doch sein Geschick, das ohne Mild' und Gnade
Zerstört, was Agramant so klug erdacht,
Will, daß die Flotte, die am Meergestade
So wunderbar aus Laub hervorgebracht
Und jetzt nach Frankreich eilt auf feuchtem Pfade,
Auf seine Schiffe stoßen muß bei Nacht,
Bei trübem Wetter und bei starkem Winde,
Damit sie recht ihn in Verwirrung finde.

79) Der König war davon nicht unterrichtet,
Daß Fürst Astolf die Seemacht abgesandt;
Und sagte man's, er hielt' es für erdichtet,
Daß solche Flott' aus einem Zweig entstand.
Auf nichts so wenig ist sein Sinn gerichtet,
Als daß ihm jemand hier entgegenrannt';
Auch stellt' er in den Mastkorb keine Wachen,
Um, was sie sähen, ihm bekannt zu machen.

V. Erstürmung von Biserta.

Ges. 40.

32) So wütend dringt da, wo die Mauerwände
Durchbrochen sind, hinein des Heeres Schwall,
Das Eisen schwingend und die Feuerbrände,
Das arme Volk vertilgend überall.

---

1) [*La. der Zeitschrift* bis wir die beiden andern Gefechte betrachtet haben.]

Mord, Plünderung und Tauchen gier'ger Hände
In Gut und Blut vollendet jetzt den Fall
Der reichen Stadt, der mit Triumph geschmückten,
Vor welcher sonst sich Libyens Reiche bückten.

35) Das Leben ward dem Bucifar entwunden,
Als Olivier ihn angriff rauh und hart.
Da jede Hoffnung, jeder Trost verschwunden,
Entleibte selber sich der Fürst Branzard.
Den Folvo fing, mit tödlich schweren Wunden,
Der edle Herzog mit dem Leopard.
Dies waren drei, die der Monarch der Heiden
Zum Schutz des Reiches hinterließ beim Scheiden.

VI. Kampf auf Lipadusa. (Agramant wird von Roland erschlagen.)

Ges. 42.

7) Wie, wenn ein Hirt aus dem Nomadenlande
Die grause Schlange zischend sah entfliehn,
Die seinem Sohn, der ruhig spielt' im Sande,
Mit gifterfülltem Zahn den Tod verliehn,
Er nun den Stock ergriff im Zornesbrande:
So schwang, von Zorn entflammt, der Paladin
Das Schwert, dem keins im Hauen überlegen,
Und ging zuerst dem Agramant entgegen.

8) Wehrlos, mit halbem Schild, voll Blut und Grauen,
Mit aufgelöstem Helm, hatt' Agramant,
An vielen Stellen jämmerlich zerhauen,
Sich kaum befreit aus Brandimartens Hand:
So wie ein Sperber aus des Habichts Klauen,
Den er verfolgt, von tollem Neid entbrannt.
Graf Roland kam und traf ihn, recht gediegen,
Da, wo sich Kopf und Rumpf zusammenfügen.

Seitenwand links.

VII. Roland. (Angelika und Medor; Rolands Verzweiflung über verschmähte Liebe; seine Raserei.)

Ges. 19.

36) Und wo sie einen Baum im Widerscheine
Des klaren Quells, des Bachs sich spiegeln fand,
So auch bei jedem minder harten Steine
War sie mit Nadel, Messer gleich zur Hand.

An tausend Orten ward im stillen Haine,
Nicht minder in der Hütt' an jeder Wand,
Angelika, Medor, in eins verbunden,
Mit vielen Zügen mancher Art gefunden.

37) Doch da dem Fräulein endlich schien, sie wären
Wohl mehr schon als zu lang' in diesem Hain,
Beschloß sie, nach Catay zurückzukehren,
Ihr schönes Reich Medoren zu verleihn usw.

Ges. 23.

129) Die ganze Nacht irrt' er umher im Haine,
Und als des Tages Fackel sie vertrieb,
Da führt' ihn sein Geschick beim Morgenscheine
Zur Quelle, wo Medor die Verse schrieb.
Dies Zeugnis seiner Schmach am Felsensteine
Entflammt' ihn so, daß ihm kein Tropfen blieb,
Den Haß, Wut, Zorn und Ingrimm nicht durchschäumen,
Und seinen Stahl entblößt er ohne Säumen;

130) Zerhaut die Schrift, den Stein und sprengt die Trümmer
In kleinen Splittern in die Luft empor.
Schlimm geht's der Höhl' und jedem Baum noch schlimmer,
An dem man liest: Angelika, Medor;
Sie werden Hirten nun und Herden nimmer
Mehr Kühl' und Schatten geben, wie zuvor.
Selbst diese sonst so reinen, klaren Fluten
Sind nicht geschützt vor seines Zornes Gluten.

131) Denn Äst' und Klötze, Stämme, Stein' und Erde
Wirft er in sie hinein, ohn' Unterlaß;
Und daß es nie mehr klar und heiter werde,
Trübt er bis auf den Grund das schöne Naß.
Dann, feucht von Schweiß, ermattet von Beschwerde,
Da sein erschöpfter Atem nicht dem Haß,
Der Wut, dem Zorne mehr vermag zu frönen,
Sinkt er aufs Feld mit Ächzen und mit Stöhnen.

Ges. 24.

4) Ihr werdet, Herr, vom vor'gen Sange wissen,
Wie Roland, rasend und von Wut verzehrt,
Das Kleid zerfetzt, die Waffen weggeschmissen
Und rings im Feld zerstreut, sogar das Schwert,
Die alten Bäum' aus ihrem Grund gerissen,
Daß man den Lärm durch Berg' und Wälder hört,
Und wie, geführt durch Unstern oder Sünden,
Die Hirten hingeeilt zu diesen Gründen.

5) Wie diese nun die Taten sehn des Tollen
Und seine Stärke, so unglaublich groß,
Da fliehn sie, ungewiß, wohin sie wollen;
Bei schnellem Schrecken ein gewöhnlich Los.
Der tolle Graf verfolgt die Unglücksvollen,
Packt einen an und reißt den Kopf ihm los,
Nicht minder leicht, wie jemand eine Feige
Vom Baume bricht, ein Blümchen pflückt vom Zweige.

Decke [Lünette] [1].

VIII. Astolf kehrt mit Rolands Verstand in Begleitung Johannes des Evangelisten aus dem Monde zurück.

Ges. 38.

23) — — — — — — — — —
— — — — — — — — —
Allein zur Hilfe muß ich nun nachgrade
Dem von Vernunft geleerten Haupte ziehn
Mit dem Gefäß, das auf Elias Wagen
Astolf herab von Himmelshöhn getragen.

Seitenwand rechts.

IX. Rüdiger. (Melissa zeigt Bradamanten die Gestalten der Fürsten des Hauses Este in der Höhle des Merlin. Rüdigers Taufe.)

Ges. 3.

21) Sie ruft das Fräulein wieder zur Kapelle,
Allwo sie einen Kreis gemacht vorher,
Geräumig g'nug, daß er sie ganz umstelle,
Und größer wohl um eine Spanne mehr;
Hängt ihr ein Fünfeck um auf alle Fälle,
Zum bessern Schutz vor der Dämonen Heer,
Befiehlt ihr, stumm zu schauen und zu hören,
Und nimmt ihr Buch, die Geister zu beschwören.

23) Wollt' ich die Namen dich, die Taten lehren —
So zu der Jungfrau spricht die Zauberin —
Von jedem, der in diesen Geisterheeren
Sich hier uns zeigt vor seines Seins Beginn,
So weiß ich nicht, wann wir am Ende wären;
Denn Eine Nacht reicht nicht so vielem hin.
Drum will ich, wie's die Zeit erlaubt, von diesen
Nur ein'ge nach Gelegenheit erkiesen.

---

1) [Lünette *Zusatz der Zeitschrift.*]

Ges. 41.

57) Ein Kirchlein liegt gleich oberhalb der Zelle,
Dem Morgen zugewendet, zwar nur klein,
Doch angenehm durch Zierlichkeit und Helle.
Ein Lorbeer-, Myrten- und Wacholderhain
Erstreckt sich bis hinab zur Meereswelle;
Fruchtbare Palmen mischen sich darein.
Ein Bach bewässert sie und stürzt sich munter,
Mit frohem Murmeln von dem Fels hinunter.

59) Der Greis bedeckt den Tisch nach seiner Weise
Mit frischem Obst und steckt das Holz in Brand.
Hier nun erquickt der Ritter sich durch Speise
Und trocknet sich das Haar und das Gewand.
Dann horcht er aufmerksam dem heil'gen Greise,
Bis er des Glaubens hohe Lehr' erkannt.
Am andern Tag ward in des Baches Wogen
Die Taufe durch den Greis an ihm vollzogen.

Decke (Lünette).

X. Melissa, Atlas und Alcine.

Für dies Gemälde sind keine besondern Stellen des Gedichtes anzuführen. Melissa triumphiert über das Gelingen ihrer Pläne mit Rüdiger und Bradamante, während Atlas mit Trauer in seinem Zauberbuche liest, indem er daraus ersieht, daß Rüdiger in der Blüte seiner Jahre dahinsterben werde. Auf der rechten Seite sieht man Alcine an dem Ufer ihrer Zauberinsel durch das Winken ihrer Hand die Fische herbeilockend.

Mittelbild der Decke.

XI. Das Fest.

Wie ich schon oben sagte, habe ich die Bedeutung dieses Gegenstandes in einer größeren Ausdehnung genommen, als der Dichter selbst es seinen Lesern zumuten mochte, indem ich außer dem Hochzeitsfest noch ein Triumphfest des Roland und eine allgemeine Siegesfeier habe bezeichnen wollen; doch konnte ich nur auf diese Weise meine Bilderreihe schließen und als ein Ganzes runden. Außerdem habe ich auch nichts Fremdartiges in meine Darstellung hineingezogen, sondern das, was Ariost anderwärts sagt, mit dem, was er

bei Gelegenheit dieses Festes erzählt, nur verbunden; auf eine Weise, glaube ich, die nach den Regeln meiner Kunst ist. Wenn ich den Kaiser Karl als den Sieger über die Heiden und die Paladine, Roland und Rinald an der Spitze, als gefeierte Helden, als die Retter des Reichs und der Christenheit bezeichne, so hatte ich besonders folgende Stellen im Sinne:

Ges. 44.

28) Damit er diesen Ehre nun bereite,
Die er als Stützen seines Reichs erkannt,
Schickt er der Schar des Reiches Edelleute
Entgegen jetzt bis an der Saone Strand.
Er selber zieht, im würdigsten Geleite
Von Königen und Fürsten, an der Hand
Der Kaiserin, hinaus bis in die Auen,
Umringt von schönen und geschmückten Frauen.

29) Der Kaiser samt den Paladinen allen,
Verwandt' und Freunde, wie des Volkes Schar,
Sie alle legen Lieb' und Wohlgefallen
Dem Grafen Roland und den andern dar.
Mongrana, Clermont hört man rings erschallen usw.

32) Mit Siegespomp, mit großer Feier wallen
Die Ritter in die Stadt hinein nunmehr.
Geschmückt mit Laub und Kränzen sind die Hallen,
Mit Teppichen die Straßen rings umher;
Und auf das Haupt der Überwinder fallen
Die Blumen, regnend fast, von oben her,
So ihnen schöne Fraun mit vollen Händen
Von allen Erkern, allen Fenstern spenden.

33) Wohin sie nur sich wandten, da erschienen
Trophän und Bogen, die man schnell gemacht,
Worauf Bisertas brennende Ruinen
Und andre würdge Taten angebracht.
An andern Orten sah man hohe Bühnen,
Schauspiele, Pantomimen voller Pracht;
Und überall, um würdig sie zu feiern,
Stand die wahrhafte Schrift: des Reichs Befreiern.

Die Stelle, die sich auf das Hochzeitsfest bezieht, ist folgende[1]):

1) [*La. der Zeitschrift* Von den Stellen, die . . beziehen, führe ich nur folgende an.]

Ges. 46.

73) Die Hochzeit wird mit Königspracht begangen,
Wie sich's für den, der sie besorgt, gebührt.
Karl selbst besorgt sie, und mit solchem Prangen,
Als würde zum Altar sein Kind geführt.
Er ist vom Wert der Jungfrau, von den langen
Verdiensten ihres Hauses so gerührt,
Daß er nicht glaubt unmäßig zu verschwenden,
Wollt' er für sie sein halbes Reich verwenden.

74) Ein frei Geleit läßt er umher verkünden,
Daß jeder sich dem Hofe sicher naht.
Frei Feld, neun Tage lang, soll jeder finden,
Der einen Hader auszufechten hat.
Mit schönen Blumen und mit Laubgewinden
Wird ausgeschmückt ein Platz am offnen Pfad,
Mit Gold und Seidenstoff, so auserlesen,
Daß auf der Welt kein schönrer Ort gewesen.

Auf der rechten Seite des Bildes sieht man die Gesandten der Bulgaren, die Rüdiger die Königskrone angeboten. Sie sind in folgender Stelle erwähnt[1]).

Ges. 46.

69) Die Abgesandten, die, wie ihr erfahren,
An diesen Hof gekommen, um zu spähn
Nach jenem Rittersmann, den die Bulgaren
Auf ihren Thron gedachten zu erhöhn,
Erfreun sich sehr, da sie ihn jetzt gewahren,
Daß sie erfüllt ihr langes Hoffen sehn,
Und werfen sich demütig ihm zu Füßen,
Daß er zur Rückkehr bald sich mög' entschließen.

70) Es sei das Zepter und die Königskrone
In Hadrianus Stadt bewahrt für ihn usw.[2]).

---

1) [*Für* die Rüdiger die Königskrone angeboten . . erwähnt *liest die Zeitschrift* die an Rüdiger die Königskrone bringen.]

2) [*Schlußbemerkung in der Zeitschrift* Da es hier nur mein Zweck war, über die Behandlung des Gedichts Rechenschaft zu geben und das Verständnis der Malereien zu erleichtern, keineswegs aber eine Beschreibung zu liefern, die alle Einzelheiten derselben berührt, so glaube ich, wird das Gesagte hinreichen.]

3.

Die Arbeiten in den Nibelungen- und Kaisersälen der Münchner Residenz

Niedergeschrieben 1838—1839

Mit einem Anhang ausgewählter Tagebuchaufzeichnungen aus den Jahren 1839—1846

Schnorrs arbeitsreiches Leben war ein Kämpfen mit Sorgen und Schwierigkeiten ganz besonders in der Zeit seiner Beschäftigung im neuen Festsaalbau der Münchner Residenz. Als ihm König Ludwig zu Anfang des Jahres 1835 den neuen großen Auftrag einer Ausmalung der Kaisersäle zuteilte, war seine Tätigkeit an den Nibelungen-Fresken erst bei dem zweiten der auszuschmückenden fünf Säle angelangt. Jetzt an der Fortsetzung dieses Werkes behindert und genötigt zu werden, eine neue künstlerische Aufgabe großen Umfangs zu übernehmen, war für ihn um so unerwünschter, als ihm gerade damals ein Mißlingen der zuletzt fertig gewordenen Freskobilder fühlbar geworden war, die herauszuschlagen und neu zu malen sein Erstes war, als er nach acht Jahren die unterbrochene Arbeit wieder aufnahm.

Aber das Gebot seines königlichen Herrn, dem sich Schnorr mit Widerstreben unterwarf, als er eine angefangene künstlerische Arbeit aufgab, um eine ungesuchte andere frisch zu beginnen, war es nicht, was ihn dauernd bei Durchführung des neuen großen Werkes bedrückte. Zwar bat er noch einmal darum, seiner ursprünglichen Aufgabe zurückgegeben zu werden, als der König nicht nur seine Honorarforderung bedeutend kürzte, sondern auch einen ersten von ihm ausgearbeiteten Gesamtplan, der auf rein biblischer Weltanschauung fußte und von solcher Anschauung aus den Darstellungen aus der deutschen Geschichte den Zusammenhang eines einheitlichen weltgeschichtlichen Gedankens aufprägen wollte, als „zu theosophisch und mystisch“ verwarf, zudem eine für den Maler unannehmbare phantasielose Wirklichkeitsauffassung insofern

zur Geltung zu bringen versuchte, als er in einem der Entwürfe dem Künstler nicht gestatten wollte, die zwei Engel, die in der Schlacht gegen Wittekind der Sage nach eine brennende Kirche beschützten, bildlich darzustellen. Indessen kurze Zeit ausübender Tätigkeit genügte, um SCHNORR auf dem neuen Arbeitsfelde heimisch werden zu lassen und hinsichtlich seiner veränderten Wirksamkeit mit seinem Schicksale auszusöhnen. Schon im Juni 1835 war er, wie er in einem Briefe an seinen Vater sagt, mit allem Eifer an seinem neuen Werke. Für die Nibelungen allerdings könne gegenwärtig nur dies geschehen, daß zwei Gehilfen an einigen untergeordneten Teilen arbeiten, um den zweiten Saal wenigstens in dekorativer Beziehung zusammenzubringen. Trotzdem und obschon er immer noch beklage, bei dieser Hauptarbeit unterbrochen worden zu sein, wolle er doch nicht leugnen, daß die neue Arbeit ihm schon recht viele Freude mache. „Wenn Gott die Gnade schenkt", fügt er hinzu, „beide große Unternehmungen glücklich durchführen zu können, will ich dann gerne den Fresko-Pinsel aus der Hand legen. Dann, wenn die Arbeiten in den jetzt festgesetzten Fristen wirklich vollendet werden, bin ich 54 Jahre alt. Erhält mich Gott mit Auge und Hand, so will ich nachher noch ein Ölmaler werden".

Nachhaltiger als der gewaltsam unterbrochene Zusammenhang in seinen großen Arbeiten, störender als vorübergehende Ungnade, Tadel und Ungeduld seines hohen Auftraggebers lasteten auf SCHNORRS Wirken in den Kaisersälen die Schwierigkeiten, die in KLENZES Gegnerschaft gegen FRANZ XAVER FERNBACHS neuerfundene Enkaustik am sichtbarsten hervortraten. Zugunsten der FERNBACHschen Mauermalerei hatte SCHNORR nach eingehendster Prüfung seine Entscheidung getroffen und im April 1837, kurz vor Beginn der Arbeiten in den Sälen selbst, des Königs Genehmigung dazu erlangt, sie in den neuen Wandgemälden anzuwenden. Jene Entscheidung und diese Genehmigung entsprachen KLENZES Wünschen ebensowenig, als es in Übereinstimmung mit seinem Willen geschehen war, daß der König die Ausschmückung der Festsäle, noch dazu das ganze große Werk ungeteilt, SCHNORR übertragen hatte.

Nicht immer trat bei den künstlerischen Unternehmungen des Königs zwischen seiner und seines einflußreichen Ratgebers KLENZE Willensmeinung ein Gegensatz zutage. Die Kaisersäle aber vergab der Bauherr an SCHNORR gegen seines Architekten Wunsch:

das erfährt man durch mündliche Äußerungen des Königs, die Schnorr aufgeschrieben hat; es kommt auch darin zum Ausdruck, daß nicht Klenze, sondern der Geheime Rat von Kreutzer vom Könige den Auftrag erhielt, über einen abzuschließenden Vertrag wegen dieser Säle mit Schnorr zu verhandeln.

Das enkaustische Malverfahren als Ersatz für Freskomalerei hatte Klenzes Aufmerksamkeit schon in der Zeit um das Jahr 1830 auf sich gezogen, so daß er einen damals aus Italien zurückkehrenden württembergischen Maler Namens Kauffmann, der sich viel mit der Malerei der Alten beschäftigt hatte und der antiken Enkaustik auf der Spur zu sein glaubte, zur Anstellung von Versuchen nach München berufen hatte.[1] Diese Versuche waren erfolglos geblieben, hatten aber weiter dazu geführt, daß sich Klenze mit dem schon erwähnten Fernbach,[2] einem Maler und Schüler der Münchner Akademie, der sich in Landshut auch als Chemiker ausgebildet hatte, in Verbindung setzte. Fernbach hatte sich schon auf eigenen Antrieb mit dem Problem der Enkaustik zu beschäftigen angefangen und 1831 konnte er eine von ihm enkaustisch gemalte Tafel aufweisen, deren amtliche Prüfung so günstig ausfiel, daß ihm im nämlichen Jahre durch königliche Entschließung der ehrenvolle Auftrag zuteil wurde, die alten enkaustischen Gemälde in Forchheim zu enkaustieren und enkaustisch zu restaurieren. Aber nach kurzer Zeit schlug Klenze Wege ein, die ihn von Fernbach mehr und mehr trennten. Für die Gemälde in den oberen Sälen des Königsbaues, die 1833 begonnen wurden, Darstellungen mehr dekorativer Art, wurde aus Gründen, die Schnorr unbekannt blieben, nicht die Fernbachsche Erfindung angewendet, sondern eine enkaustische Malweise, von der der eine sagte, Klenze sei der Erfinder, der andere behauptete, sie sei dem Verfahren des Franzosen Montabert entlehnt. Für die Kaisersäle war anfänglich

1) Ich entnehme diese und die nachfolgenden Angaben hauptsächlich einer eigenhändigen Aufzeichnung Schnorrs, welche betitelt ist: „Nachrichten über die enkaustische Malerei in München vom März 1839“ (12 Bll. Fol.). Sie liegt Rudolf Marggraffs Aufsatze „Über die neue enkaustische Malerei in München“ in seinen Münchner Jahrbüchern für bildende Kunst, Heft 3, Leipzig 1840, S. 237 ff. zugrunde. Der gedruckte Text zeigt aber vielfache, zum Teil auffällige Abweichungen von dem handschriftlichen.

2) Er war geboren 1793 zu Waldkirch bei Freiburg i. B. und starb in München 1851.

kein anderes Malverfahren in Betracht gezogen worden als das in Fresko, und die Vorarbeiten waren bereits soweit gefördert, daß mit dem Malen schon bald begonnen werden sollte. Da empfahl KLENZE, der im Sommer 1836 die von ALAUX mit MONTABERTschen Farben ausgeführten Restaurationen der alten Fresken in Fontainebleau gesehen hatte, wieder ohne sich FERNBACHS zu erinnern, die ALAUX-MONTABERTsche Enkaustik dem Könige mit dem Erfolge, daß dieser SCHNORR freistellte, ob er nach einer Prüfung seinerseits statt in Fresko, wie der bereits unterschriebene Vertrag vorschrieb, in dem Verfahren der neuen Pariser Enkaustik seine Arbeit ausführen wolle. Dies war der Zeitpunkt, wo SCHNORR durch einen Kollegen auf FERNBACHS Erfindung, von der er bis dahin nichts wußte, also durch KLENZE nichts erfahren hatte, aufmerksam gemacht wurde. In Gemeinschaft mit sachkundigen Männern (HEINRICH HESS und SCHLOTTHAUER) besichtigte er nun zwei von FERNBACH schon 1832 gemalte, gegen vier Fuß hohe Mauergemälde auf Mörteltafeln: eine Madonna mit dem Christkinde auf Wolken nach Raffaels Madonna di Foligno und eine schwebende Figur auf schwarzem Grunde nach antiker Weise, und sofort bewies ihm der Augenschein, daß sich die Bilder durch ihre Glanzlosigkeit vor der bisher in München angewendeten MONTABERT-KLENZischen Enkaustik auszeichneten und bis auf die *al fresco* nicht zu erreichende Klarheit und Schönheit der Farbe für Freskobilder hätten gehalten werden können.[1]) Auch die der FERNBACHschen Erfindung eigentümliche Behandlung des Malgrundes erweckte Vertrauen, und so wurde nun unverzüglich unter Zuziehung von Fachmännern eine vergleichende Prüfung zwischen FERNBACHS Verfahren und dem verbesserten MONTABERTschen auch noch im Hinblick auf materielle Haltbarkeit und Farbenbeständigkeit beider Malarten vorgenommen. Das Ergebnis war für die FERNBACHsche Methode so sehr und die MONTABERTsche so wenig günstig, daß SCHNORR fortan aus vollster Überzeugung für jene eintreten und mit Zustimmung des Königs als Erster sie im großen

1) In dem gedruckten Texte S. 246 lauten die Worte; „Die Bilder konnten bis auf die nur *al fresco* zu erreichende Durchsichtigkeit und Schönheit der Farbe und bis auf die hier fehlenden Ansätze für Freskobilder gehalten werden". Die Lesart des Drucks stimmt hier und an anderen Stellen im wesentlichen mit einer im Besitz des Herausgebers befindlichen, vom Mai 1839 datierten Abschrift der Schnorrschen Originalhandschrift überein, welche von unbekannter Schreiberhand herrührt.

anwenden konnte. KLENZE aber ging von seiner früheren Meinung nicht ab und blieb dabei, daß alle Erfahrungen, die er machen sähe, gegen FERNBACHS Verfahren sprächen. Noch im März 1839 kam es in der Sache zwischen ihm und SCHNORR zu einem gereizten Briefwechsel, über dessen Inhalt und Veranlassung ein ausführlicher Bericht SCHNORRS an GÄRTNER Nachricht gibt. SCHNORR habe von FERNBACH einen Liebestrank erhalten, der ihn für KLENZES Wahrnehmungen blind mache, meinte dieser; SCHNORR dagegen beteuerte feierlich: hätte er bezüglich der Erfindung ein Bedenken, so wäre er der Erste, dem Könige frei die Wahrheit zu gestehen. Auch FERNBACH selbst mußte sich sogar noch 1842 im Kunstblatte, nachdem er KLENZischen Behauptungen in einem kleinen Aufsatze entgegengetreten war, scharf vor der Öffentlichkeit zurechtweisen lassen. Indessen hat nun die Zeit ihren unfehlbaren Richterspruch gefällt und den Streit der Meinungen geschlichtet. Die malerischen Vorzüge des in den Kaisersälen angewendeten Verfahrens sind im Laufe von siebzig Jahren bis heute vor aller Augen die gleichen geblieben, ohne daß sich an ihnen die Wirkung von Schädlichkeiten, die man nicht vorausbedacht, gezeigt hätte. Hingegen die Malereien von ALAUX, seine Restaurationen des Primaticcio in Fontainebleau, die nach KLENZES Ratschlag für die Münchner Festsäle als Vorbild dienen sollten, sind zugrunde gegangen: diese Nachricht trug SCHNORR schon am 25. Mai 1842 als eine ihm von KLENZE selbst gemeldete Tatsache in sein Tagebuch ein.

Wie die nachfolgenden aktenmäßigen Aufzeichnungen SCHNORRS, so müssen auch die einleitenden Worte des Herausgebers persönliche Gegensätze berühren, die ihm in seinem künstlerischen Wirken hindernd in den Weg traten; ebenso muß aber auch der Geschichtschreiber der gesamten Cornelianischen Kunstperiode in München, wenn er alle Umstände beleuchten will, die auf ihren Verlauf bestimmend einwirkten, des Einflusses frühzeitig hervorgetretener Parteispaltungen gedenken. Daß im alten München die beiden Namen CORNELIUS und KLENZE einen Parteigegensatz bedeuteten, erführe man, wüßte man es nicht schon längst aus anderen Quellen, durch das Zeugnis aus dem Munde des Königs LUDWIG, der an WILHELM KAULBACH in einem Gespräche mit SCHNORR sein „abwechselndes Parteimachen entweder mit CORNELIUS oder mit KLENZE“ tadelte. Neben dem Parteigegensatze CORNELIUS-KLENZE entwickelte sich jedoch

bald auch ein Kampf der Jungen gegen die Alten und auf dieser Grundlage ein Schulstreit über die Bedeutung der Ölmalerei in der Kunst, in dessen Verlauf Cornelius und seine Strebensgenossen mehr und mehr an Boden verloren und die zeitgenössische Kunst des Auslandes für längere Zeit auf deutschem Boden die Stellung neu eroberte, die ihr die deutschen Künstler aus dem Zeitalter der Befreiungskriege für einige Jahrzehnte mit Erfolg streitig gemacht hatten.

Eine beginnende Gärung im Münchner Kunstleben äußerte sich in bemerkenswerter Weise in zwei größeren anonymen Zeitschriftenaufsätzen, deren einer 1834 in der Zeitung für die elegante Welt (16. Dezember und folgende Tage), deren anderer 1839 unter dem Titel „Venetianische Briefe über neudeutsche und altitalienische Malerei" in den Blättern für literarische Unterhaltung (Aug. bis Okt.) erschien. Der bisher unbekannt gebliebene Verfasser der „Venetianischen Briefe" war, wie ich hier auf Grund einer mir erteilten gütigen Auskunft von seiten der Brockhausschen Verlagsbuchhandlung in Leipzig mitteilen kann, der berühmte Georg Gottfried Gervinus; der ungenannte Verfasser des anderen Aufsatzes, Rohmer, wurde gleich nach Erscheinen bekannt. Keiner der beiden Verfasser hat sich vorher oder nachher fachmäßig mit der bildenden Kunst abgegeben; um so gewisser ist, daß alle beide Stimmungen und Ansichten ihrer Umgebung, Meinungen einer emporstrebenden jüngeren Generation zum Ausdruck brachten.

Den Aufsatz vom Jahre 1834 bespricht (an zwei Stellen S. 128 f. und 307) Wilhelm Kaulbachs Biograph Hans Müller und schreibt die Verfasserschaft den „Brüdern Rohmer" zu; zutreffender bezeichnet man wohl nach dem, was man über die Brüder Friedrich und Theodor und ihr Verhältnis zueinander weiß, Friedrich Rohmer (geboren am 21. Februar 1814 in Weißenburg in Franken, gestorben am 11. Juni 1856) als den Verfasser. Dieser damals zwanzigjährige junge Mann, dessen spätere Betätigung auf philosophischem und staatswissenschaftlichem Gebiete merkwürdig genug ist, aber hier nicht zur Sache gehört, greift in seiner Veröffentlichung die Professoren der Münchner Akademie wegen angeblicher Gegnerschaft gegen ihren genialen und berühmten Direktor Cornelius heftig und mit den Waffen des gröbsten Spottes an, preist und verherrlicht da-

gegen, wie seinen unfreiwilligen Schützling CORNELIUS, so auch KLENZE in seinen beiderlei Eigenschaften: als den einflußreichen „Generalbevollmächtigten“ seines kunstliebenden Königs und den wohlwollenden Gönner und Förderer eines jungen künstlerischen Nachwuchses. Aus den Reihen dieses Nachwuchses benennt er als zwei führende Heroen, einen anderen Achill und einen anderen Agamemnon, BERNHARD NEHER und KAULBACH. Sie sind ihm unter den Jungen die bedeutendsten Talente, die auf die Gestaltung der neuen Kunst entscheidend einwirken werden, und auf sie setzt er die Hoffnung, daß sie ein Gegengewicht gegen das schädliche Wirken der Akademie bilden werden. Denn der Akademie weiß er als ein wohlverbürgtes Beispiel ihres verwerflichen Treibens vorzuhalten, daß aus ihrem Schoße ganz kürzlich für den Freisinger Dom ein Christusbild ausgegangen sei, das bewegliche Glieder besitze und bestimmt sei, an Festen die Schar der Gläubigen von Freising in den verschiedensten und allernatürlichsten Stellungen zu rühren, zu überzeugen, zu bessern. Damit bringt er gegen die Akademie einen immerhin sachlichen, leicht auf seine Wahrheit zu prüfenden Vorwurf vor; aber er verschont auch die persönliche Würde ihrer Mitglieder nicht und verspottet besonders „das große altdeutsche Pairsgeschlecht SCHNORR VON CAROLSFELDE, ein biderb und fromm Reckenhaus, das viele lange Haare und Bärte und manchen altdeutschen Rock und manches Barett, vor allem aber viel tollgewordene Köpfe erzeugt hat und erzeugt, die in alle Welt ausgegangen sind und ausgehen, um das alte Deutschland wieder dem Bewußtsein zu erobern, auf pittoreske Weise nämlich, in ihrer Art nur mit MASZMANN zu vergleichen, dem Letzten seines Geschlechts“. „Einzeln betrachtet“ freilich, sagt der Aufsatz, „seien alle Mitglieder, einige aber ganz besonders, höchst ehrenwert und tüchtig, wenn sie auch wirklich vom Nachwuchs überflügelt sein sollten. Der berühmteste unter ihnen sei SCHNORR, der aber in neuester Zeit das Justemilieu ganz und gar verloren zu haben scheine, wie er denn in den Residenz-Nibelungen die Menschen modern, die Pferde aber antediluvianisch gemalt habe“.

Frei von Spott und Gehässigkeiten halten sich die „Venetianischen Briefe“, obschon auch sie mißbilligend erwähnen, daß man Künstler, von denen die Laune ableite, gar nicht beschäftige und so KAULBACH, der bei weitem die größten Hoffnungen errege, un-

gebraucht lasse. Ihr Tadel gründet sich besonders auf die Schädlichkeit des Waltens eines königlichen Willens an der Spitze des Münchner Kunstschaffens, wodurch höfische Leistungen von Hofmalern hervorgerufen, Fabrikarbeiten, keine Meisterwerke, Manieren, kein Stil, Arabesken, keine historischen Bilder von Wert, Wandmalereien, keine Kunst entstanden seien. Erst das Aufkommen der Kunstvereine werde einer volkstümlichen Malerei den Boden bereiten, erst die Errichtung einer deutschen Nationalgalerie, etwa in Weimar, werde, nachdem sich in ihr allmählich Werke der allerbesten lebenden Meister und lauter Bilder aus der deutschen Geschichte und Dichtung versammelt haben würden, das rechte Emporblühen einer Kunst zeitigen. Man sieht hier, wie der ästhetische Standpunkt des Verfassers durch politische Gefühle, die das Zeitalter zu beherrschen anfingen, beeinflußt ist. Daneben gibt seinem eigentlichen Kunsturteile schon bei ihm die Richtung die, wie er sagt, „bekannte und leider begründete Meinung, daß die Münchner alle besser zu zeichnen als zu malen verstehen". Nur in KAULBACHS stupenden Entwürfen zu seiner Hunnenschlacht und Zerstörung Jerusalems atme ein ganz anderer Geist als in allen anderen Werken der neueren Zeit. Hier sei wirkliche Wahrheit, hier finde man sprechende Gestalten und Gesichter, die uns reale Bewegungen der Seele und des Willens ankünden und zu uns reden wie das ungeschminkte Leben, wogegen SCHNORR mit seinen Ariost-Fresken in der Malerei eine ritterliche Putzsucht aufgebracht habe, in seinem Rudolf [als Richter] eine seelenlose Komödie gespielt werde und jener Trojaner-Saal in der Glyptothek beweise, daß wir dem elenden antikisierenden Gallizismus noch weit roher opfern als die italienischen Schulen unserer Tage, so daß ein Befehl zum Herabwerfen solcher Wände wohl am Platze wäre, um höheren Konzeptionen von der Art der KAULBACHschen Raum zu schaffen.

Nur einer der beiden Aufsätze, der ältere, wird in SCHNORRS ausgearbeitetem Bericht, der hier dem Druck übergeben wird, etwas ausführlicher besprochen; die „Venetianischen Briefe" werden von ihm in seinen Tagebuchaufzeichnungen in Verbindung mit Äußerungen des Königs LUDWIG nur angeführt. Bezüglich des ROHMERschen Aufsatzes erfährt man, daß König Ludwig selbst anordnete, daß und in welcher Weise in derselben „Zeitung für die elegante

Welt" entgegnet werden solle, und die Nummern dieser Zeitung vom 6. und 7. Febr. 1835 brachten auch wirklich eine Erwiderung, die wahrscheinlich von FERDINAND OLIVIER, damals Sekretär der Münchner Akademie, verfaßt war. Sie hob besonders die zwischen Professoren und Direktor der Münchner Akademie der bildenden Künste bestehende Einigkeit hervor und wies mit Nachdruck ebensowohl die „Fabel" von einem Kunstgeneralbevollmächtigten in Diensten des Königs von Bayern als den „Mythus" von einer aus dem Schoße der Akademie hervorgegangenen Christus-Puppe als wahrheitswidrig zurück. Den „Venetianischen Briefen" trat in den „Blättern für literarische Unterhaltung" am 28. und 29. September, noch bevor deren dritter und letzter Artikel in den Nummern vom 20. bis 22. Oktober erschienen war, mit einer „Münchner Antwort" ERNST FÖRSTER entgegen. Daß er der ungenannte Verfasser war, ist mir gleichfalls aus Leipzig gütigst mitgeteilt worden. Er nennt eine Galerie, wie sie GERVINUS den Kunstunternehmungen des bayerischen Königs entgegensetzen wolle, den „traurigen Notbehelf einer verarmten, teils bettelnden, teils geplünderten Zeit" und bezeichnet als Verschrobenheit, wenn man der Wirksamkeit der Kunstvereine, „diesen flüchtigen und wandernden Ausstellungen von bunt zusammengewürfelten Bildern aller Art und allen Wertes, diesen Ankäufen und Verlosungen, diesen sogenannten Vereinsgeschenken an Lithographien, Kupferstichen und Münzen" auch nur vor der geringsten der von König Ludwig ins Leben gerufenen öffentlichen künstlerischen Arbeiten den Vorzug geben wolle. KAULBACH anlangend berichtigt er, daß nicht die Laune von ihm ableite, sondern die Stelle, auf der er stehe, die frei von ihm selbst gewählte sei.

Im April 1841 löste sich für alle sichtbar das Band, das CORNELIUS mit der Münchner Malerschule verknüpft hatte. Das Ereignis seines Weggangs von München kennzeichnet für alle Zeiten den Umschwung, der dort vorzeitig eine kraftvoll und hoffnungsreich begonnene Entwickelung künstlerischer Tätigkeit zum Abschluß brachte. In die Ursachen, die diesen Umschwung herbeigeführt, und die Erscheinungen, die ihn angekündigt oder begleitet haben, gewährt einen Einblick, was SCHNORR, ein überzeugter Strebensgenosse des großen Malers, aber auch scharfblickender und unabhängiger Beobachter, in gleichzeitigen Aufzeichnungen niederge-

schrieben hat. Was ihnen der Herausgeber hier an erläuternden tatsächlichen Angaben vorausgeschickt hat, wird genügen, um in ihr Verständnis einzuführen.

Schnorr selbst hat den ausgearbeiteten Teil seiner Aufzeichnungen betitelt: „Beiträge zur Geschichte der Münchner Malerschule“, sonach nicht beabsichtigt, seine Person zum Mittelpunkte der Darstellung zu machen. Ob er aber Leben und Werke auch der übrigen Münchner Maler in seine Darstellung hineinziehen oder, was wahrscheinlicher ist, durch den gewählten Titel nur ausdrücken wollte, daß er zwar von sich und seinen eigenen Arbeiten, aber von letzteren nur als von einem Teile der Werke der neuen Münchner Kunst zu sprechen vorhatte, ist ungewiß, weil der so betitelte, im Winter 1838 auf 1839 eigenhändig niedergeschriebene Bericht, den der Druck hier an erster Stelle wiedergibt, unvollendet geblieben ist. Als Ersatz für den fehlenden Schluß können die Tagebuchaufzeichnungen gelten, aus denen im Anhange Auszüge mitgeteilt sind unter Beschränkung auf solche Stellen, deren Inhalt hinreichend neu und belangreich oder doch wert schien, zur Verstärkung seiner Eindringlichkeit in der Fassung eines gleichzeitigen schriftlichen Zeugnisses bekannt zu werden.

Aus dem Gesamtinhalt der eigenhändigen Aufzeichnungen tritt als derjenige Gegenstand, den ihr Verfasser besonders eingehend bespricht, die Angelegenheit der Fernbachschen Enkaustik hervor. Von ausschlaggebender Wichtigkeit für das Gelingen der ganzen künstlerischen Unternehmung war, wie sich die Frage entschied, ob sich das von Fernbach erfundene Malverfahren als gut und haltbar bewähren werde; dem Beschluß, die neue Erfindung anzuwenden, gingen voraus und folgten eigene Bedenken und fremder Widerstand. Auch der Öffentlichkeit war man Auskunft und Rechenschaftsablegung schuldig. Schon im ersten Heft seiner „Münchner Jahrbücher für bildende Kunst“ (Leipzig 1838) hatte Rudolf Marggraff angekündigt (S. 94), daß in einem der nächsten Hefte seiner Zeitschrift Schnorr selbst eine genauere Beschreibung des Verfahrens liefern werde. Eingelöst wurde das Versprechen durch einen vom 9. November 1839 datierten Aufsatz Marggraffs im dritten Heft seiner Jahrbücher (Leipzig 1840), der betitelt war: „Über die neue enkaustische Malerei in München und deren Stellung zu anderen Ausübungsarten der Malerei in älterer und neuerer Zeit. Ein Bei-

trag zur Geschichte der Malertechnik unsrer Tage“ und für den Schnorr seine bereits erwähnten, vom März 1839 datierten handschriftlichen „Nachrichten über die enkaustische Malerei in München“ zur Verfügung stellte. Diese „Nachrichten“ decken sich ihrem Inhalte nach nur teilweise mit den betreffenden Abschnitten des nachstehend abgedruckten Berichtes; mit Rücksicht aber einesteils auf das, was durch Marggraffs gedruckten Text aus ihnen bereits öffentlich bekannt geworden ist, andernteils das, was zu ihrer Ergänzung die nach dem März 1839 niedergeschriebenen Tagebuchaufzeichnungen Schnorrs darbieten, durfte hier füglich davon abgesehen werden, auch sie ganz oder teilweise zu veröffentlichen. Hat doch überdies die Erfindung inzwischen auch die Probe der Zeit vor aller Welt glücklich bestanden. Herr Professor Berthold Riehl in München hat die große Güte gehabt, auf Wunsch des Herausgebers den gegenwärtigen Zustand der Wandgemälde in den Kaisersälen zu untersuchen, und mir gestattet mit seinen eigenen, in einem Privatbriefe von ihm ausgesprochenen Worten ihn als Zeugen dafür anzuführen, daß sich die Bilder „trefflich“ erhalten haben. Nur leichte Sprünge in der Mauer, die sich ja bei allen Wandgemälden fänden, seien hie und da zu beobachten. Loslösungen aber oder auch nur Trübungen selbst in den Schatten oder bei feineren Übergängen seien nicht zu bemerken, die Farben, selbst grün und blau, vorzüglich erhalten, und sehr angenehm wirke der Wachston, der wie ein feiner Firnis das Ganze zusammenstimme.

Leider ist der Fernbachschen Enkaustik in der Praxis dauernde Anerkennung nicht zuteil geworden, vielleicht unter Mitwirkung persönlicher Umstände. Wenn die vorliegende Veröffentlichung veranlassen sollte sich mit den wesentlichen Eigenschaften der Erfindung aufs neue bekannt zu machen und ihren Wert aufs neue zu prüfen, so wäre das für den Herausgeber der nachfolgenden Blätter ein zwar nicht bezweckter, aber umso erfreulicherer Erfolg. Denn Anhänger hat die Fernbachsche Methode bisher nicht gefunden, wohl aber auch noch in neuer Zeit einen scharf tadelnden Beurteiler in Friedrich Pecht, der in seiner „Geschichte der Münchner Kunst“ S. 118 die Technik der Wachsmalerei eine „widerwärtige“ und die Gemälde in den Kaisersälen „vergilbt und nachgedunkelt“ nennt.

Ich stelle zum Schluß noch einige Nachrichten über Einzelheiten der Geschichte der Kaisersäle zusammen und beginne mit

dem SCHWINDschen Kinderfries im Saale Kaiser Rudolfs und dem nach SCHWANTHALERS Entwurf plastisch ausgeschmückten Fries im Saale Friedrich Barbarossas. Beide Friese, darstellend Flächen von 172 und 237 Fuß Länge und von 3 1/2, beziehentlich 5 Fuß Höhe, waren in einem von KLENZE aufgestellten Verzeichnisse der auszuschmückenden Räume, das die Unterlage zu SCHNORRS Kontrakt bildete, vergessen worden, und die Lücke des Verzeichnisses wurde erst entdeckt, als der künstlerische Gesamtplan schon feststand, SCHNORR die Anfertigung der Kartons zu den großen Wandbildern längst in Angriff genommen hatte und die Zeit, wo mit dem Malen angefangen werden sollte, nahe bevorstand. So mußte sich SCHNORR damit begnügen, für beide Friese den Darstellungsgegenstand zu bestimmen. Nur bei einem von beiden, dem, der bemalt und SCHWIND übertragen werden sollte, konnte er sich an der Gestaltung wenigstens durch Entwerfung flüchtiger Skizzen beteiligen. Was nun aber unter SCHWINDS Händen in den von ihm ausgeführten Kartons entstand, war so vorzüglich ausgefallen, daß ihre Übertragung auf die Wand für das Gelingen des ganzen künstlerischen Unternehmens eine glückliche Vorbedeutung in sich schloß. SCHNORR selbst neben fünf Gehilfen, FRIEDRICH OLIVIER, GIESZMANN, ECHTER, JÄGER und PALME, unterzog sich, weil der Kinderfries das Erste war, was gemalt, demnach auch das Erste, woran die FERNBACHsche Erfindung erprobt wurde, der Arbeit, die 120 Figuren der SCHWINDschen Kartons in Farben auszuführen, und im Juni 1837 begann man.

Im Fortgange des großen Unternehmens konnte sich SCHNORR als ausführender Maler seinem Werke nur wenig widmen. Nach Ausweis seiner handschriftlichen Tagesberichte malte er aber vom August 1838 an innerhalb eines Jahres das erste und zweite Wandbild im Saale Rudolfs: „Rudolf und der Priester am Wasser“ und „Wie Rudolf die Nachricht von seiner Erwählung empfängt“; ferner vom Juni 1840 an außer einem der zwölf von seinen Gehilfen komponierten Friesbilder im Saale Karls des Großen — nämlich dem Bilde AUGUSTIN PALMES „Karl zu Pferd im Beginn des Krieges mit den Sachsen“, bei dessen Übertragung auf die Wand die Beleuchtung umgekehrt werden mußte, weil sie in der Zeichnung des Gehilfen entgegen der Anordnung SCHNORRS von links angenommen war — das Wandbild „Barbarossa, der sich als neugewählter Kaiser dem Volke zeigt“; dringendere Arbeit nötigte ihn jedoch,

die Vollendung des letztgenannten Bildes Gustav Jäger zu überlassen, der über dieser Arbeit die Zeit vom April bis Juli 1841 zubrachte. Zuletzt malte er noch selbst vom Juli 1842 an einige Tür- und Rundbilder in den Sälen Karls und Barbarossas, um sich in seinen Vorarbeiten für diese Nebenbilder darauf beschränken zu können, für sie statt ausgeführter Kartons nur Umrisse zu zeichnen.

In die Urheberschaft an den Kompositionen der erwähnten zwölf kleinen Friesbilder im Saale Karls teilten sich folgende Gehilfen Schnorrs: Gustav Jäger, Friedrich Gieszmann, Augustin Palme und Alexander Strähuber und zwar so, daß auf die beiden ersten je vier, auf die beiden anderen je zwei Bilder kamen[1]). Schnorr war nach seiner Tagebuchnotiz vom 19. Dezember 1839 bei der Austeilung zu Anfang in der Weise zu Werke gegangen, daß er eine Konkurrenz unter den vier Künstlern veranstaltete. Ihr Ergebnis war, daß sieben Gegenstände in achtzehn oder mehr Kompositionen bearbeitet und zunächst jedem der Konkurrenten eine zur Ausführung übertragen wurde. Dabei hatte „Jäger am meisterlichsten, Strähuber am glücklichsten gearbeitet“. Wie hier bei dieser Konkurrenz, so zeichnete sich vor den anderen Gehilfen Jäger, der am 19. April 1871 verstorbene, nachmalige Direktor der Kunstakademie zu Leipzig, während der ganzen Dauer der großen Arbeit aus. Bemerkenswert ist, was Schnorr über ihn als seinen Mitarbeiter unter dem 7. Juli 1840 und 19. Juni 1843 in seinem Tagebuche sagt.

Beiträge zur Geschichte der Münchner Maler-Schule

Deutsch-Geschichtliche Darstellungen in den Kaiser-Sälen der Kgl. Residenz

Zu Anfang des Jahres 1835 eröffnete mir Geheimrat von Klenze, daß Seine Majestät der König mir eine neue Arbeit zuzudenken geruhten und daß er, der Geheimrat, beauftragt sei, das Nähere mit mir zu besprechen. Es sollten nämlich in dem sogenannten Festsaalbau, demjenigen Teile der Resi-

1) Vergl. Kunstblatt (zum Morgenblatt) 1841 Nr. 56 vom 15. Juli. — Auf Jäger entfielen die Bilder 5, 7, 10, 12; auf Gieszmann 2, 6, 8, 11; auf Palme 3, 9; auf Strähuber 1, 4. Der Karton zu 1 wurde aber nicht von Strähuber, dem Erfinder, selbst, sondern von Jäger gezeichnet.

denz, welcher nächst dem Hofgarten erbaut wird und die Bestimmung hat, die Räume für künftige große Feierlichkeiten und Hoffeste zu enthalten, drei Säle mit Darstellungen aus der deutschen Geschichte geschmückt werden, und es frage sich nun, genau so drückte sich von Klenze aus, was ich von dieser neuen Aufgabe auszuführen geneigt und imstande sei. Der erste Saal werde die Geschichte Karls des Großen, der zweite die des Friedrich Barbarossa, der dritte kleinere endlich Darstellungen aus dem Leben Rudolfs von Habsburg enthalten.

Da ich mit meinen Nibelungen noch sehr zurück war und gerade in diesem Zeitpunkte mich in bezug auf diese erste Arbeit recht innerlich verwickelt hatte, so war diese Nachricht und Anfrage mir durchaus keine erfreuliche, und ich erklärte unumwunden, daß ich meine alte Aufgabe ungestört durchzuführen wünsche und für eine neue Arbeit danke, solange bis nicht die erste beendigt sei.

Wenige Tage nach dieser Erklärung besuchte Geheimrat von Klenze mich wieder und sagte, daß der König sich mit meiner Antwort nicht zufrieden gäbe; er wünsche, daß ich an jener Arbeit teilnähme, und ich möchte bedenken, daß nicht jederzeit leere Säle zu Gebote stünden, die mir übertragen werden könnten, wenn ich gerade eine neue Arbeit übernehmen wollte. Hierauf erwiderte ich, daß ich dies sehr wohl wüßte und bedächte, daß es mir aber überhaupt nicht um große Arbeiten zu tun wäre. Ich wünschte das, was ich machte, so gut als möglich zu machen und, wenn ich keinen großen Auftrag hätte, so würde ich mit Vergnügen ein kleines Ölbild ausführen, wenn ich dabei die Möglichkeit sähe, etwas so Gutes zu machen, als ichs nach meinen Kräften und Anlagen imstande wäre. Auf Groß oder Klein komme mirs nicht an, und ich beharre auf meiner früheren Erklärung. (Auf die Art, wie ich bei dieser Gelegenheit der Ölmalerei erwähnte, bitte ich zu achten; denn man wird später sehen,

wie meine Äußerung gebraucht wurde.) Außerdem bemerkte ich noch, daß ich nach den mir gegebenen Andeutungen annehmen müsse, daß mehrere Künstler nebeneinander beschäftigt werden sollten, daß es mir aber unter den bestehenden Verhältnissen keineswegs gleichgültig sei, ob ich gerade mit diesem oder jenem auf einer Bank sitzen müsse. Hierbei äußerte sich KLENZE, daß ihm dies in meinem Falle einerlei sein würde und, wenn der König ihm den Auftrag gäbe, ein Gebäude aufzuführen, und gleich daneben einen Polier ebenfalls eines aufführen ließe, so verschlüge ihm das gar nichts.

Ehe ich weitern Bericht gebe, will ich mich über die Ursachen erklären, warum ich unter den damaligen Verhältnissen nicht gerade mit jedem andern Künstler nebeneinander zu arbeiten Lust hatte, abgesehen davon, daß man sich, nachdem man einmal eine unabhängige Stellung als oberster und einziger Führer einer großen Unternehmung geschmeckt hat, bei einem späteren Unternehmen nicht gern in eine vergleichungsweise untergeordnete Stellung begibt. Ich muß aber noch etwas weiter ausholen. Als der König (damals noch Kronprinz) CORNELIUS nach München berief, hatte er die Meinung und Absicht, seinen Erwählten an die Spitze einer Kunstschule zu stellen, die nicht bloß Lehranstalt bleiben, sondern benützt werden sollte, große und öffentliche Werke unter der Leitung und nach der Gesinnung des Meisters und seines Herrn auszuführen. Der Auftrag zur Ausführung der historischen Fresken unter den Arkaden wurde in diesem Sinne gegeben und angenommen, und CORNELIUS stand da als das Haupt eines Vereines emporstrebender, zum Teil schon fast ausgebildeter oder vortrefflich ausgerüsteter junger Künstler, die nichts über ihn kannten und als Menschen ihn innigst verehrten. Gewiß war dies eine Stellung, die einen mächtigen und dauernden Einfluß auf die gesamte Kunstrichtung sowohl, als auch vorzugsweise auf die hier

entstehenden öffentlichen Werke erwarten ließ. Aber gerade deshalb war Cornelius dem Klenze ein Dorn im Auge, der Cornelius als Künstler weder wahrhaft zu erkennen und zu würdigen vermochte, noch weniger aber Lust hatte, das Vertrauen des Königs mit ihm zu teilen. Als daher Cornelius (wie behauptet wird) durch unzureichende Beaufsichtigung der unter seiner Leitung entstehenden Werke und Vernachlässigung der damit verbundenen Geschäftssachen Blößen gab, so benutzte dies Klenze, um bei Verteilung der neuen Aufgaben für den Königsbau allen Einfluß an sich zu ziehen und auf diese Weise einen Kreis von Künstlern um sich zu versammeln, den er mehr oder weniger sein nennen konnte, weil man ihm alles zu verdanken und für die Zukunft neue Gunstbezeugungen von ihm zu hoffen hatte. Zugleich bestrebte sich Klenze durch Einführung einer enkaustischen Malerei, die er als seine Erfindung ausgab, den Ruhm des Cornelius, den dieser als Wiederhersteller der Freskomalerei sich erworben hatte, zu verdunkeln und sah bald eine Reihe von Gemächern nach seinem Sinne und mit dem von ihm gegebenen Material und durch die von ihm dem König vorgeschlagenen Künstler sich schmücken.

Diese Stellung wurde von Klenze mit aller Betriebsamkeit ausgebeutet und nichts versäumt, was den Einfluß des verhaßten Cornelius schwächen, sein Ansehen und das seiner akademischen Kollegen (die er der Reihe nach vergeblich zu gewinnen und gegen Cornelius zu gebrauchen suchte und die im Vereine mit ihrem Vorstand namentlich durch rücksichtslose Beurteilung der vorgelegten Klenzischen Baupläne Gelegenheit genug zur Erbitterung gegeben hatten) vermindern konnte. So wurden in den obern Sälen des Königsbaues in den Werkstätten der Kunst neben ihren Erzeugnissen gleichzeitig die giftigen Geschosse bereitet, welche die Anstalt, aus der die begünstigten Künstler größtenteils hervorgegangen und welche gewiß mit seltenem Wohlwollen des

Nachwuchses sich angenommen hatte, nach Möglichkeit zerstören sollten. Teils suchte man die Werke der Professoren herabzusetzen, teils ihre Personen durch Karikaturen lächerlich zu machen, man besudelte sie mit Schimpfnamen und gebrauchte eben sonst jedes zu Gebote stehende Mittel, den Zweck zu erreichen. Dabei hegten einige die Meinung, indem sie für ihre Person eine Art von Anerkennung und Anhänglichkeit für CORNELIUS bewahrten, zu seinen Gunsten die Professoren zu bekämpfen, von denen sie wissen wollten, daß sie gegen CORNELIUS intrigierten; namentlich faßten mehrere junge Leute Verdacht gegen mich und glaubten, daß ich den König von CORNELIUS abwendig zu machen bemüht und an dem merklichen Abnehmen der königlichen Gunst gegen denselben schuld sei, und CORNELIUS ging offenbar auf diese Ansicht ein, wohl wissend, das KLENZE früher mich auf alle Weise zu heben gesucht hatte[1]); welches aber ohne mein Zutun und bloß aus Feindschaft gegen CORNELIUS geschehen war. Diese Gesinnung und Ansicht jener jungen Leute sprach sich in einem mit Talent, aber auch mit Bosheit abgefaßten Artikel aus, welcher in der Zeitung für die elegante Welt erschien und von einem gewissen ROHMER herrührte. In diesem Aufsatz wurden die Professoren der Akademie (mit Ausnahme SCHWANTHALERS) und besonders ich auf eine äußerst hämische Weise angegriffen, CORNELIUS und KLENZE hingegen bis in den Himmel erhoben; es [wurde] letzterer sogar zur Bezeichnung seines Einflusses ein Generalbevollmächtigter des Königs in Sachen der Kunst genannt. Auffallend war es, wie binnen kurzer Zeit bei jenem Künstlerkreis die Richtung zum Genre sich bemerklich machte; sogar bei solchen Mitgliedern desselben, die früher aus wahrer Überzeugung den von CORNELIUS ihnen gewiesenen Weg zu gehen schienen. Dies sprach sich in ihren Werken und in ihren

1) [Ich verweise hier auf die unten abgedruckte Tagebuchaufzeichnung vom 12. April 1841 und die dort beigefügte Anmerkung.]

Urteilen aus. Die ersteren zeugen selbst, darum kann ich auf sie verweisen; was letztere anbelangt, so will ich nur anführen, daß KAULBACH, einer der Hauptleute jenes Vereines, von der Allerheiligen-Kapelle in bezug auf die Arbeiten von H. HESZ sagte, sie seien so schlecht, daß er die Kapelle gar nicht mehr betreten möchte. Ich breche hier ab (obwohl ich noch Beispiele des gröbsten Undankes anführen könnte, den sich gerade die von der Akademie am meisten gehobenen jüngern Künstler jenes Kreises zuschulden kommen ließen) und kehre nun wieder zu meinen Verhandlungen mit Geheimrat VON KLENZE zurück.

Man wird sich meiner Antworten auf seine erneuerten Anfragen erinnern und staunen über das, was ich nun berichte.

Ich saß emsig bei meiner Arbeit, als KLENZE eilig sich nahte und mir folgendes sagte: er habe dem König meine neuen Einwendungen mitgeteilt und ihm bemerkt, daß mir das Fresko-Malen nicht mehr genüge, enkaustisch aber würde ich die neue Arbeit wohl malen; nun habe aber der König erklärt, er wolle selbst mit mir reden, und ich dürfe nächstens einen Besuch von Sr. Majestät erwarten[1]). Ich staunte, wie ich das hörte, sagte aber weiter nichts, und der Herr Geheimrat empfahl sich. Es wurde mir ziemlich deutlich, daß die Anträge aus des Königs Munde wohl anders lauten würden als aus dem Munde seines Abgesandten, und ich erkannte die Gelegenheit, gegen den König einmal offen mit der Sprache herauszugehen. Klar war mirs aber nicht, wie weit zu gehen es klug sein möchte, und da gerade eine Sitzung mich mit meinen Kollegen (CORNELIUS war aber damals schon nach Rom abgereist) vereinigen sollte, so beschloß ich mit diesen mich zu beraten. Die Beratung fand statt. Alle stimmten darin überein, daß es gut und an der Zeit sei, den

1) [Am Rande von Schnorrs Hand mit Bleistift, nur noch eben lesbar, da anscheinend mit Gummi überfahren: Klenze hat seinen Freunden die Festsäle versprochen.]

König von den gegen seine Akademie gerichteten Angriffen und von dem boshaften und undankbaren Benehmen ehemaliger Zöglinge derselben zu unterrichten, und ich bereitete mich nun dieser Ansicht gemäß auf die Unterredung mit dem Könige, die mir bevorstand, [vor], sowie Gärtner sich vornahm, den erwähnten Schmähartikel dem König als einen Beleg für die gemachten Mitteilungen vorzuzeigen.

Es war, glaub' ich, der Tag nach unserer Beratung, als ein Hofbedienter in die Nibelungen-Säle kam und fragte, ob ich da sei; der König wolle mich sprechen. Ich machte sogleich einige Vorkehrungen, um ungelegene Horcher abzuhalten, und als der König kam, entfernten sich meine Leute durch die verschiedenen Ausgänge und hielten dann die benachbarten Zimmer besetzt. Der König kam aber mit den Worten: „Wie, Schnorr, Sie, der beste Freskomaler, wollen nicht mehr *fresco*, sondern enkaustisch malen?“ Ich erwiderte, daß ich nie an Enkaustik gedacht hätte, noch weniger hätte ich mich gegen die Freskomalerei ausgesprochen, wohl aber hätte ich erklärt, daß ich lieber diese meine erste Aufgabe durchführen wolle als eine neue übernehmen. Hierauf der König: Warum ich die neue Aufgabe nicht übernehmen wolle, da er solche von mir ausgeführt wünsche, und es sei nun einmal nicht anders einzurichten, als daß ich das Nibelungen-Lied beiseite stelle, bis die neue Arbeit fertig sei, weil er die Festsäle brauche. Nun bemerkte ich, was Klenze von dem Antrage gesagt habe, wie nur von einem Teil der historischen Darstellungen die Rede gewesen wäre, wie ich hätte vermuten müssen mit Leuten zusammengespannt zu werden, mit denen ich nichts zu schaffen haben wolle; wie ich daran gewöhnt sei, meine Einteilungen selbst zu machen und die neue Aufgabe so verstehen müsse, als würden mir die Räume und die Gegenstände von Klenze zugemessen werden.

Da sagte der König: „ich dachte es wohl . . . Wenn ich Ihnen einen neuen Auftrag gebe, so ist es meine Meinung,

daß Sie uneingeschränkt sind, wie in den Nibelungen-Sälen; Sie haben die drei Festsäle ganz und wählen sich die Gehilfen selbst". (Die hier gegebenen Ausdrücke gebrauchte der König wörtlich.)[1]

Ich machte mir nun natürlich auch Luft und sagte meine Meinung über KLENZE unverhohlen, sprach von dessen Feindschaft gegen CORNELIUS und gegen die Akademie überhaupt; wie er mich früher habe gewinnen und gegen CORNELIUS gebrauchen wollen . . . [2]); ich sprach von der Aufführung der jungen Leute, wie sie uns, die wir alles getan, um sie emporzubringen und ihnen Arbeit zu verschaffen, nun mit Undankbarkeit überhäuften (BERNHARD NEHER hat zum Beispiel den Auftrag zu dem Bilde am Isar-Tor, für welchen er allerdings von CORNELIUS vorgeschlagen war, hauptsächlich der nachdrücklichen Empfehlung von H. HESZ zu danken; KAULBACH war für die Darstellung der Fabel der Psyche im Palast des Herzogs MAX dem Geheimrat VON KLENZE von mir zuerst vorgeschlagen worden zu einer Zeit, wo KLENZE mit Verachtung über KAULBACHS Arbeiten sprach, und so könnten mehrere Beispiele folgen); ich sprach auch von jenem Aufsatz und sagte, daß GÄRTNER denselben, wenn Se. Majestät es erlaubten, vorlegen würde.

Der König zeigte große Entrüstung über die Aufführung der jungen Leute und verlangte den erwähnten Aufsatz zu lesen. Dann trug er mir noch auf, über die historischen Darstellungen nachzudenken und baldigst ihm meine Gedanken darüber zu eröffnen. Er erklärte, daß man KLENZE aus dem Spiele lassen und den neuen Vertrag durch KREUTZER abschließen solle. Endlich sagte er mir noch, daß das, was über KLENZE sei gesagt worden, nicht weiter verbreitet werden

---

1) [Ich lege mir bei Wiedergabe der genau aufgezeichneten Äußerungen des Königs eine Einschränkung auf und drucke sie verkürzt ab.]

2) [Auch hier bleiben im Druck einige Worte weg.]

solle; es gebe nur Geschwätz und Unfrieden, welches beides zu vermeiden sei.

Am nächsten oder zweitnächsten Tag kam der König wieder und sagte, daß er jenen abscheulichen Aufsatz gelesen habe und daß er es für notwendig hielt, eine kurze Erwiderung darauf in das nämliche Blatt einrücken zu lassen, und gab mir den Auftrag, mit . . . . [1]) zu sprechen, welcher nach Angabe einiger eigenhändig von ihm aufgesetzten Zeilen die Erwiderung so bald als möglich abfassen, ihm zur Durchlesung schicken und dann zum Druck befördern solle. Die Angabe des Inhalts betraf besonders die Angriffe gegen die Akademie; es sollte auch gesagt werden, daß die Akademie einig sei; weiter sollte ausgesprochen werden, daß der König keinen Generalbevollmächtigten in Sachen der Kunst brauche oder haben wolle.

Dem Verlangen des Königs wurde rasch entsprochen, der neue Aufsatz ihm zugeschickt und, als er denselben mir persönlich zurückgebracht mit der mündlich und auch schriftlich ausgedrückten Bemerkung, daß er vollkommen damit zufrieden sei, zum Druck nach Leipzig befördert. Der König nahm dann noch Gelegenheit sich direkt über das schlechte Betragen jener Herren auszusprechen; was Herrn Rohmer betrifft, so erhielt dieser noch einen tüchtigen Verweis vom damaligen Minister des Innern, dem Fürsten Wallerstein.

In etwas wurde denn doch die Macht des Herrn Geheimrat von Klenze damals gebrochen; auch war außerdem ein guter Anfang darin gemacht worden, den beliebten Ausdruck, daß „Klenze dem König ein neues München baue“, in einen unwahren zu verwandeln. Mit der Absicht, seinen Günstlingen die Ausmalung der Festsäle zu verschaffen, drang er ebenfalls nicht durch, wie man sieht, obwohl ich diese Arbeit

1) [Der in der Handschrift weggelassene und nur durch sieben Punkte angedeutete Name ist vermutlich der des damaligen Sekretärs der Akademie Ferdinand Olivier.]

nicht suchte und später noch einmal sogar dringend ablehnte und selbst die jungen Leute dazu empfahl. Daß aber KLENZE seinen Begünstigten diesen Auftrag verschaffen wollte und halb und halb versprochen hatte, ließ sich schon aus seinen Gesprächen mit mir vermuten, wurde mir aber bald nachher durch Mitteilungen zweier naher Bekannten, die, obwohl nicht zu den uns feindlich Gesinnten gehörten, doch auch Begünstigte waren[1]), zur Gewißheit. Was die Erwähnung der Enkaustik betrifft, die KLENZE offenbar bei diesem neuen Werke angewendet sehen wollte in der Hoffnung, auch hierdurch seinen Ruhm (denn er war ja der Erfinder!) vergrößert zu sehen, so wird man im Verlaufe dieser Erzählung erfahren, auf welch eigene Weise seine Vorhersagung in Erfüllung ging. Noch bemerke ich ausdrücklich, daß ich fern von dem Gedanken bin und auch durch die Art dieser Mitteilungen nicht bewirken möchte, daß andere auf den Gedanken kommen, als hätte ich besondern Anteil an KLENZES (übrigens doch nur vorübergehender) Demütigung gehabt; ebensowenig bin ich daran schuld, daß jener Kreis von jungen Künstlern damals gesprengt wurde. Es lag die Hauptursache in den Umständen, namentlich darin, daß außer den Festsälen keine umfassenden Malerwerke, die man noch hätte vergeben können, vom König unternommen wurden.

Ich erwog nun bei mir den neuen Auftrag des Königs. Es war mir immer Ernst mit der Kunst, und gerade damals war ich lebhaft von dem Streben durchdrungen, das Weich-

1) Ich schalte bei dieser Gelegenheit noch ausdrücklich die Bemerkung ein, daß mehrere von den Künstlern, welche in den obern Gemächern des Königsbaues beschäftigt waren *[ihre Namen sind in Marggraffs Münchner Jahrbüchern für bildende Kunst Heft 3, Seite 245 genannt]* mit jenen Umtrieben durchaus nichts zu schaffen hatten. Waren ja doch die Professoren bei diesen Arbeiten selbst der Mehrzahl nach beteiligt, obwohl mehr zu ihrem Schaden als Nutzen; denn es konnte nicht fehlen, daß die Arbeiten, die in ihrem Namen entstanden, ohne daß sie selbst Hand anlegen konnten (mit Ausnahme ZIMMERMANNS, welcher seine Kompositionen größtenteils selbst ausführte), Blößen gaben.

liche und Sentimentale, das meinen Arbeiten noch so sehr anklebte, nach Möglichkeit abzuschütteln. Auch war großes Verlangen in mir rege geworden, größere Formen zu gewinnen; obwohl ich nicht übersah, daß ein guter Teil meiner Beliebtheit bei dem Kunstpublikum gerade auf dem beruhte, was sich mir als Schwäche oder Mangel darstellte. Aus diesen Empfindungen und Vorsätzen ging der Wunsch hervor, meine Gegenstände aus dem Mittelalter, wenigstens zum Teil, hinauszurücken,[1]) und veranlaßte mich, indem ich die Aufforderung des Königs, über die neue Aufgabe nachzudenken und darüber zu berichten, in größerer Ausdehnung nahm, als sie gemeint war, für die Ausschmückung der drei Säle dem Könige einen Plan vorzulegen, welchen, gerade deshalb weil er nicht genehmigt wurde und weil er nicht zur Ausführung [kam] und also bloß im Worte aufbewahrt werden kann, ich seiner ganzen Ausdehnung nach hier folgen lassen will.

Entwurf
einer Anordnung von Darstellungen
zur
Ausschmückung von drei vor dem Thronsaale im Königl.
Residenz-Neubau befindlichen Sälen.

Allerdurchlauchtigster etc.

Als Eure Königliche Majestät mir den Auftrag zu erteilen geruhten, zu den beabsichtigten Darstellungen aus der Geschichte Karls des Großen Friedrich des Rotbarts und Rudolfs von Habsburg, welche drei vor dem

1) [Ähnlich spricht sich SCHNORR in einem Briefe an BUNSEN vom 27. Dezember 1836 aus: „Meine neue Aufgabe beschäftigt mich jetzt ganz und, ich sage es aufrichtig, macht mich recht glücklich, denn ich sehe einen Erfolg. Mancher frühere Kampf kommt mir nun zustatten. Ich habe es jederzeit ernstlich mit der Kunst gemeint und nie angestanden eitlen Ruhm, d. h. den auf unechte Weise erlangten und von halben Kennern gespendeten, dahinzugeben und nach wahrem Werte zu trachten. Manche glaubten vielleicht einen Rückschritt zu erkennen. Schenkt mir Gott Leben und Kräfte und segnet meine Arbeit, so denke ich nun bald zu zeigen, daß ich voran ging und wohl daran tat, dies und jenes abzuwerfen. Der geschichtliche Cyklus, dessen Ausführung mir anvertraut ist, soll fern bleiben von aller Rittertümelei, und ich hoffe, eine klassische Form für meine Darstellungen gewonnen zu haben."]

Thronsaale des Königl. Residenz-Neubaues befindliche Räume schmücken sollen, bestimmtere Vorschläge, sowie einen Kostenanschlag für diese Unternehmung vorzulegen, hatten Eure Königliche Majestät zugleich die Gnade, mir zu erlauben, mich frei und unumwunden nach allen Beziehungen hin über diese neue Aufgabe auszusprechen.

Gestützt auf diese Erlaubnis und erfüllt vom tiefsten Verlangen, meinem allergnädigsten König und Herrn das Beste darzubieten, was ich mit Kopf und Hand hervorzubringen vermag, wage ich es, für die malerische Ausschmückung jener drei Säle eine Anordnung vorzuschlagen, nach welcher jener oben angedeutete Stoff zwar aufgenommen, dem ganzen projektierten Cyklus aber statt der engbegrenzten deutschgeschichtlichen Beziehung eine den Vorsälen eines solchen Thronsaales würdige weltgeschichtliche Bedeutung verliehen würde.

Aus wichtigen Gründen nämlich scheint mir die Erweiterung des bezeichneten Gebietes sowie die Aufstellung eines die Wahl der einzelnen Gegenstände bestimmenden gehaltvollen Grundtextes wünschenswert.

1) Was den ersten Punkt betrifft, so würde schon in bloß äußerlicher Beziehung die unvermeidliche Wiederkehr ähnlicher, einer großartigen Kunstauffassung zum Teil ungünstiger Kostüme durch die Mitaufnahme solcher Gegenstände, welche einer noch früheren Zeit angehören, vermieden, aber auch für die Malereien selbst gehaltreichere Andeutungen gewonnen werden.

2) Was den zweiten Punkt anbelangt, so zeigen uns die wunderbaren Schöpfungen, denen Raffaels Meisterhand gewidmet war, wie eine große Kunstansicht bei cyklischen Darstellungen sich nicht bloß in einer vollendeten Ausbildung des einmal gewählten einzelnen Gegenstandes genüge, sondern in der Wahl und Aneinanderreihung der Gegenstände selbst einen großen, schon an und für sich bedeutungsvollen Gedankengang auszusprechen suche.

So gibt uns die eine der Raffaelischen Stanzen mehrere Bilder, welche nach einem Grundgedanken zwar geordnet sind, aber durchaus verschiedenen Zeiten und Welten angehören. In einem christlich-symbolischen Bilde stellt sich uns die göttliche Offenbarung im Christentume dar (Disputa), in einem andern griechisch-geschichtlichen die Philosophie (Schule von Athen), in dem dritten römisch-geschichtlichen die Rechtslehre, in dem vierten griechisch-mythologischen Poesie (Parnaß).

In der benachbarten Stanze sind ebenfalls mehrere, ganz verschiedenen Zeiten und Welten angehörige Begebenheiten zusammengestellt, in denen sich die göttliche, zum Schutze der Kirche wirkende Wunderkraft kund tut: die Bestrafung Heliodors (aus dem Alten Bunde), die Befreiung Petri, Attila und die Messe von Bolsena (aus dem Neuen Bunde).

Im Hinblick auf diese ewig unerreichbaren Vorbilder glaube ich Kaiser Karls des Großen Leben und Taten nicht würdiger darstellen zu können, als wenn ich seine weltgeschichtliche Bedeutung, die er als

Schirmherr der Kirche und als
Gründer des christlichen Staates

hat, ins Auge fasse. Nach Raffaels Beispiele aber würde ich der Bilder-

reihe aus dem Neuen Bunde (KARLS Geschichte) eine Reihe von Darstellungen aus dem Alten Bunde vorangehen lassen, welche vorbildlich folgenden Gedankengang als Grundtext des ganzen Cyklus ausdrücken.

Text.

Kirche und Staat umfassen die ins Sichtbare getretene göttliche Ordnung auf Erden.
Kirche und Staat zu bewahren und zu verteidigen ist der Gewaltigen und Herrscher heiliger Beruf.
Der Kirche und dem Staate zu gehorchen ist ein den Völkern von Gott gegebenes Gebot.

Jetzt, wo mehr als jemals menschliches Tun und Treiben in babylonischer Verwirrung der Begriffe gegen Kirche und Staaten heranstürmt, ist es wohl an der Zeit, diesen Text mit flammender Schrift neben die Throne zu schreiben; darum möchte auch ich ihn nach den mir beschiedenen Kräften in lebendigen Zügen neben einen Thron hinzeichnen, dessen Fürsten jederzeit in der siegreichen Verteidigung und Bewahrung von Kirche und Staat ihre herrlichsten Triumphe feierten.

Nirgends stellen sich jene oben angedeuteten Wahrheiten sowie das Widerstreben der Feinde göttlicher Ordnung schärfer und ergreifender heraus als in der alttestamentlichen Geschichte der Wiederherstellung des Tempels (Vorbild der Kirche) und des Wiederaufbaues der Stadt Jerusalem (Vorbild des Staates) durch Esra und Nehemia. Diese Geschichte würde ich für die Darstellungen des ersten Saales wählen und die einzelnen Gegenstände ordnen wie folgt:

I. Saal.

Fries.

Befehl zum Tempelbau und Zug der Israeliten nach Jerusalem. Esra I.

König Cyrus, von Gott selbst hierzu aufgefordert, beschließt den Aufbau eines neuen Tempels zu Jerusalem. Die Israeliten werden aus der langen babylonischen Gefangenschaft entlassen und ziehen nach der heiligen Stätte.

Große Wandbilder (20 Fuß breit, 16 Fuß hoch).

Grundlegung zum neuen Tempel. Esra III.

1. Unter Gesang und Trompetenklang, unter Loben und Danken und lautem Weinen der alten Priester und Väter, die den vorigen Tempel gesehen hatten, wird der Grund zum neuen gelegt.

Einweihung des Tempels. Esra VI.

2. Nach vielen, endlich von König Darius beseitigten Hindernissen wurde der Tempelbau vollendet und die Weihe festlich vollzogen.

Aufbau der Stadt. Nehemia III. — 3. Nehemia beginnt nun die Stadt wieder aufzubauen, zunächst ihre Umfassungsmauern und Tore. Feindlich nahen sich die Widersacher zur Hinderung des Werkes; aber die Jünglinge teilen sich in zwei Hälften, wovon die eine baut, die andere zum Schutze bereit ist.

Verteidigung der Stadt. Nehemia IV. — 4. Die Feinde ziehen zum Streite heran; aber die Posaune ruft die Gerüsteten an die bedrohten Plätze. Mit der einen Hand taten die Jünglinge ihre Arbeit und mit der andern hielten sie die Waffen. Ein jeglicher, der da bauete, hatte sein Schwert an seine Lenden gegürtet und bauete also.

Das Volk unterwirft sich dem Gesetze. Nehemia VIII. — 5. Nach vollendetem Baue der Stadt verlangte das Volk nach dem Gesetzbuche Mose, und Esra, der Priester, auf einer Kanzel stehend tat das Buch auf vor dem ganzen Volk. Und Esra lobete Gott, und das Volk betete an mit dem Antlitz zur Erde.

Einweihung der Stadt. Nehemia XII. — 6. Nach des Volks öffentlicher Buße und Versiegelung des erneuerten Bundes wurde die Stadt eingeweiht und durch Nehemia eine neue gesetzliche Ordnung eingeführt.

II. Saal.

Karl Schirmherr der Kirche, Gründer des christlichen Staats.

Große Wandbilder (vier Bilder 21 Fuß breit, 20 Fuß hoch, zwei andere Bilder nur 19 Fuß breit).

anno 753. — 1. Karl wird in seinem zwölften Jahre vom Papste Stephan II. zum einstigen Könige gesalbt.

773. — 2. Karl durch eine Vision ermutigt, welche ihm Italiens Unterwerfung zugunsten des heiligen Stuhles verheißt, bekämpft und besiegt Desider.

775. — 3. Kampf mit den Sachsen und deren Besiegung. Die vom Feinde und Flammen bedrohte Kirche von Bürberg wird von zwei Engeln in glänzend weißen Kleidern vor Zerstörung bewahrt.

785. — 4. Bekehrung und Taufe Wittekinds, seiner Gemahlin Geva und vieler Sachsen. Karl hebt Wittekind selbst aus der Taufe.

800. — 5. Karl wird vom Papste Leo III. in der St. Peters-Kirche zu Rom zum Kaiser gekrönt.

814. — 6. Karls Tod und der Seinen Klage.

Supraporten.

1. Unternehmung des Kanalbaues (Verbindung der Donau mit dem Main).
2. Karl, Gesetzgeber der Franken und Sachsen.
3. Pfleger des Ackerbaues, der Viehzucht und Jagd.

4. Erbauer christlicher Kirchen; sendet Gaben nach Rom und nach Jerusalem zum Schmucke des heiligen Grabes.

Zu geeigneten Andeutungen in der Dekoration. Bezwungene Sarazenen. Gefangene anderer heidnischer Völker. Erbeutete Waffen. Erhaltene Geschenke und Gaben des Morgenlandes.

Anmerkung. Die beiden ersten Säle sind fast von gleicher Größe und gleicher architektonischer Einteilung; der dritte hingegen ist um ein beträchtliches kleiner, hat nur vier größere Wandflächen und stellt sich in jeder Hinsicht (zum Beispiel durch seine Säulen) als die Vorhalle des Thronsaales dar. Durch diesen Umstand erweist sich ein Vorzug der von mir vorgeschlagenen Anordnung, nach welcher die Darstellungen in zwei Hauptmassen zerfallen (nämlich alttestamentliche und neutestamentliche), welche von den beiden großen Sälen aufgenommen werden.

Mit Beachtung des eben erwähnten architektonischen Charakters des dritten Saales schlage ich zu seiner Ausschmückung folgende Gegenstände vor, welche, sowie sie sich mit Hervorhebung rein deutscher Beziehungen an die vorhergehenden anschließen, zugleich auf eine angemessene Weise die Propyläen des Thronsaales zieren und zum Eintritt in denselben vorbereiten.

III. Saal.

Große Wandbilder (zwei Bilder 20 Fuß breit, 16 Fuß hoch, zwei andere Bilder nur 11 Fuß breit).

1. Kaiser HEINRICH der I. (Haupt der sächsischen Kaiser).

2. Kaiser FRIEDRICH I der Rotbart (Haupt der Hohenstaufen) unmittelbar neben dem Eingang zum Thronsaal.

3. Einsetzung OTTOS VON WITTELSBACH in die Würde eines Herzogs von Bayern durch Kaiser FRIEDRICH.

4. Kaiser LUDWIG der Bayer (die noch nicht näher angegebenen Gegenstände müßten erst noch bestimmt werden).

Kleinere Wandbilder (6 Fuß breit, 8 Fuß hoch)[1].

1.—7. Darstellungen aus Kaiser RUDOLFs Leben und der Geschichte anderer deutscher Kaiser, z. B. MAXIMILIANS, deren Gegenstände erst noch zu bestimmen sind, sobald der Plan im ganzen angenommen ist.

Nun schließen sich die im Thronsaale aufgestellten Statuen der Ahnen Eurer Königlichen Majestät an, gleichsam wie in einem Triumphzug.

München im Februar 1835.

---

1) Die Räume sind hier so angegeben, wie KLENZE sie verzeichnet hatte; denn der Bau stand damals zum Teil noch gar nicht, zum Teil ganz im rohen. Wer die gemalten oder zum Malen bestimmten Räume jetzt sieht, wird deren finden, die hier nicht angeführt sind, hinwiederum auch andere, die zum Malen bestimmt waren, aber nicht bemalt, wie z. B. die oben erwähnten kleineren. Anmerk. 1838. *Zusatz d. Verf.*

Damals gefiel mir dieser Plan außerordentlich und auch jetzt noch (Nov. 1838) finde ich Elemente darin, die ihn in einem Umgusse, wodurch er mehr Einheit und Durchführung gewänne, der Ausführung würdig machten. Die Anordnung des ersten Saales, sowohl nach Wahl als Verteilung der Gegenstände, scheint mir, ich bekenne es offen, ein sehr glücklicher Fund. So schöne, so sprechende, so neue und doch schon so lange von Gott diktierte Gegenstände finden sich nicht leicht.

Wie gesagt, mir gefiel der Plan sehr, aber dem König gefiel er nicht, wenigstens nicht zu dem beabsichtigten Zweck. Seine Majestät ließen mir durch Geheimrat VON KREUTZER sagen, der Plan möge an und für sich recht schön sein, aber für die Festsäle passe er nicht, er sei zu theosophisch und zu mystisch; ich möge mich einfach an die Geschichte der drei Kaiser halten bei Anfertigung meines neuen Planes und dann denselben wieder vorlegen. Noch näher wurde mir bezeichnet, daß eine Auffassung, wie ich sie beabsichtige bei der Darstellung der Schlacht gegen die Sachsen (wo Engel die Kirche vor den Flammen bewahren sollen), nicht historisch und deshalb zu vermeiden sei. Auch wurde mir zugemutet, die drei Säle um zehntausend Gulden weniger, als ich verlangte, auszumalen.

Ich merkte selbst nicht gleich, wie ärgerlich ich war, daß mein Plan nicht Gnade gefunden hatte; denn KREUTZER gab die bittern Pillen mit großer Freundlichkeit; als ich aber wieder mit mir allein war und alles bedachte, was mir gesagt worden, verlor ich alle Lust an dieser Aufgabe und mit dem bestimmten Wunsche, die ganze Sache los zu werden, schrieb ich folgendermaßen an Herrn Geheimrat von KREUTZER.

Hochwohlgeborner Herr etc.

als ich gestern von Euer Hochwohlgeboren schied, war ich vom besten Willen beseelt, mich in meiner Lage zurechtzufinden und nach Möglichkeit den Absichten Sr. Majestät des Königs nachzukommen. Doch nur zu bald

glaubte ich gewahr zu werden, daß das Tröstliche Ihrer Mitteilungen wirklich nur in der menschenfreundlichen Art liege, mit welcher Sie mir die Königliche Willensmeinung eröffneten.

Nicht als ob es mir so schwer fiele, von meinem ersten Plane abzugehen — gern geb' ich es zu, daß er nicht gut oder für jene Hoffesträume nicht geeignet sei —, aber, wenn ich es wirklich richtig verstanden habe, daß bei einem neuen Plane jede Bezeichnung eines höheren Zusammenhangs, jede symbolische Andeutung wegfallen, hingegen nur die äußere geschichtliche Wahrheit ins Auge gefaßt werden müsse, so ist wirklich eine tiefere Auffassungsweise unmöglich und der neue Plan wird nur ein Verzeichnis von Gegenständen enthalten, nimmermehr aber eine zusammenhängende Kunstschöpfung werden können.

Wenn ich, um durch Beispiele mich deutlich zu machen, bei der Darstellung von Karls des Großen Kampf mit den Sachsen die von Flammen bedrohte, nach einer Sage jener Zeit aber von zwei Engeln beschützte Kirche weglassen muß, so kann in keiner Weise anschaulich gemacht werden, weshalb und wofür die Parteien kämpfen, und das Schlachtgemälde verliert mit dem poetischen Werte zugleich die Verständlichkeit.

Ferner, wenn es mir nicht erlaubt ist, bei der Darstellung von Rudolf von Habsburg, welcher jenen Priester, den Träger des Allerheiligsten, auf sein Roß hebt und sorgfältig über das ausgetretene Wasser geleitet, den Zusammenhang seiner einstigen Erhebung auf den Kaiserthron mit dieser Begebenheit symbolisch auszudrücken, so wird diesem schönen Gegenstande gerade dasjenige entzogen, was ihn so vorzugsweise zu einer wahrhaft historischen Auffassungsweise eignet.

Alles kommt darauf an, daß ich in dieser Beziehung zur genauen Kenntnis der Ansichten Sr. Königlichen Majestät gelange, welchen Zweck ich nur durch Ihre gütige Vermittelung erreichen kann.

Bin ich im Irrtume, ist es mir gestattet, meiner Kunstansicht bei einer andern Anordnung zu folgen, wohlan, so werde ich, obwohl mit gestutzten Flügeln, einen neuen Aufschwung versuchen, der mich wenigstens über die niedrigsten Schranken der Alltäglichkeit bringen wird; — habe ich aber die Befehle Sr. Majestät des Königs wirklich recht verstanden, sind die Bedingungen so gestellt, daß die Aufgabe nur mit Verleugnung jeglichen Kunsternstes aufgefaßt werden kann, so ersuche ich Euer Hochwohlgeboren um Ihre gütige Mitwirkung zur Unterstützung meiner alleruntertänigsten und dringendsten Bitte an Seine Majestät den König, mich des neuen Auftrags zu entheben und dagegen die ungestörte Vollendung meiner Nibelungen allergnädigst zu gestatten. Abgesehen davon, daß es gegen mein Gewissen ist (denn auch der künstlerische Beruf hat eine Seite, wo die religiöse Überzeugung berührt wird), eine Kunstweise aufzugeben, die nicht nur in den Werken Raffaels, sondern in den Produktionen aller großen Künstler, welcher Nation oder Periode sie auch angehören mögen, als die einzig echte sich darstellt, traue ich mir auch gar nicht die Kraft zu, ein Unternehmen zustande zu bringen, das eine ununterbrochene sechsjährige Anstrengung erheischt ohne den begei-

sternden und erquickenden Gedanken zu gewähren, einem großen Ziele nachzustreben.

Endlich halte ich es für Pflicht, die Überzeugung auszusprechen, daß unter den jüngern Künstlern mehrere sind, die eine Aufgabe, nach welcher ein innerer Zusammenhang, eine konsequente Durchführung nicht verlangt würde, gewiß zur vollen Zufriedenheit Seiner Majestät des Königs auszuführen vermögen [1]).

Zum Schlusse erlaube ich mir noch zu bemerken, daß die Beschränkung der nach den bescheidensten Berechnungen für unumgänglich nötig erachteten Geldmittel die Ausführung des Unternehmens auch in materieller Beziehung für mich erschwert, während sich jüngere Künstler, die entweder ganz allein stehen oder nur einen kleinen Hausstand zu erhalten haben, hinlänglich belohnt finden würden.

Kann diese meine Erklärung den Einfluß einer trüben und aufgeregten Stimmung nicht ganz verleugnen, so hoffe ich bei Euer Hochwohlgeboren großmütiger und wohlwollender Gesinnung Verzeihung dafür zu erlangen, welche ich von ganzem Herzen erbitte ....

den 27. Februar 1835.

Oben habe ich des Kostenanschlags, den ich mit meinem Plan einreichte, nicht näher erwähnt. Da ich aber soeben des Abzugs gedachte, dem ich mich unterwerfen sollte, und ohnehin mit der verdrießlichen Seite der Sache zu tun habe, so lasse ich hier auch eine Abschrift meines damals vorgelegten Kostenanschlags folgen.

Zum Schlusse lege ich Eurer Königlichen Majestät noch den befohlenen Kostenanschlag vor.

Wandflächen für größere Bilder sind bei den drei neuen Sälen bei weitem mehrere als in den Nibelungen-Sälen. Erstere enthalten nämlich nach einem von seiten des Geheimrats von Klenze mir mitgeteilten Verzeichnis 16 große Wandfelder, welche Gemälde von beiläufig 20 Fuß Länge und 16 Fuß Höhe aufnehmen sollen, während in den Nibelungen-Sälen nur 6 Bilder von dieser Größe vorkommen. Nun sind in diesen Sälen zwar noch viele mittelgroße und eine bedeutende Anzahl kleiner Bilder zur Ausführung bestimmt; aber auch in den neuen Räumen sind noch 26 nicht gar kleine Felder mit Bildern zu versehen, so daß die neue Unternehmung sich jedenfalls als eine viel ausgedehntere darstellt als die ältere.

Hingegen vereinfacht der Umstand, daß die Decke nicht al fresco gemalt werden [soll] und die Dekoration überhaupt nicht auf meinen Anteil kommt,

1) Diese Stelle ist nicht so zu verstehen, als hätte ich gemeint, keiner der jüngern Künstler könne der Aufgabe einen innern Zusammenhang geben und sie konsequent durchführen; sondern sie soll die Meinung ausdrücken, daß die Aufgabe in anderer Art als der meinen, auch wenn sie mehreren zuteil würde, zur Zufriedenheit des Königs gelöst werden könne.

die Arbeit; ich glaube daher mit einer Total, welche der für die Nibelungen bestimmten ungefähr gleich kommt, das Unternehmen durchführen zu können.

Mit Übergehung aller einzelnen Angaben der Auslagen an Gehilfen Farben und Farbenreibern berechne ich die Ausführung der Gemälde nach Durchschnittssummen, wie folgt, wobei ich mir möglichst bescheidene Forderungen zum Gesetz gemacht habe:

Sechzehn große Wandbilder beiläufig zu 20 Fuß Breite und 16 Fuß Höhe, jedes zu	3500 fl.
	16 mal
	56000 fl.
Sechsundzwanzig kleinere Bilder zu 10 Fuß Breite und 4 Fuß Höhe, eines zu	500 fl.
	26 mal
	13000 fl.

Große Bilder	56000 fl.
Kleine „	13000 „
Ganze Summe	69000 fl.

Der Brief an den Herrn Geheimrat von Kreutzer, der vorhin mitgeteilt worden ist, war eigentlich für Seine Majestät den König berechnet; war aber deshalb nicht unmittelbar an letzteren gerichtet, weil eine unumwundene Erklärung dadurch unstatthaft geworden wäre und ich einiges, was ich doch sagen wollte, gar nicht hätte sagen können. Ich bat aber Kreutzer, daß er meinen Brief dem Könige vorlegen möchte.

Es dauerte nicht lange, so wurde ich zu Kreutzer gerufen, um die Antwort auf mein Schreiben mündlich zu empfangen.

Kreutzer hatte dem Könige mündlich berichtet und dann meinen Brief selbst vorgelesen und erzählte mir nun, daß der König bei einigen Stellen etwas unwillig geworden sei, namentlich habe ihn die Stelle, welche davon spricht, daß nur mit Verleugnung jeglichen Kunsternstes die vorausgesetzte Auffassung der Geschichte möglich sei, gewaltig aufgeregt und er habe im Zimmer einen großen Satz gemacht und habe dann gesagt, daß er doch auch Italien und die Werke der großen Meister gesehen habe und daß es ihm nicht einfalle, etwas zu verlangen, was gegen eine tiefere Kunstansicht sei; aber er wolle geschichtliche Wahrheit und

wolle Bilder, welche dem Zwecke der Säle, die Festsäle sein sollten, entsprächen. Er wiederholte den schon früher mitgeteilten Tadel gegen meinen ihm vorgelegten Plan und die Weisung, bei dem gegebenen geschichtlichen Stoffe zu bleiben. Dann ließ er mir noch durch Kreutzer ausdrücklich sagen, daß, wenn ich auf meiner Weigerung, den Antrag anzunehmen, bestände, er mir ganz ungnädig werden würde, und ich solle ihn doch nicht nötigen, unsern Gegnern den Triumph zu verschaffen, der darin bestehen würde, wenn er ihnen einen so schönen Auftrag erteilte.

Ich sah nun zweierlei: erstlich, daß des Königs Ansicht nicht entschieden etwas verlangte, das mit einer ernstern Auffassung des gegebenen Stoffes unvereinbar wäre; daß ich im schlimmsten Falle eine wahrhaft historische Auffassungsweise (so ferne ich sie selbst mir anzueignen vermochte) würde einschwärzen können; zweitens sah ich, daß ich mich der Arbeit nicht würde entschlagen können ohne den König wirklich zu erzürnen und meine günstigen Verhältnisse zu zerstören; ich erklärte also in Gottes Namen dem Herrn Geheimrat, daß ich mich fügen und einen neuen Plan nach des Königs Willen machen wolle, auch, was meine Forderung anbelangte (weil der König ebenfalls darauf bestand, daß die Belehnung auf 60000 fl. festgesetzt bleiben müsse), bequemte ich mich der so bestimmt ausgesprochenen Meinung des Königs.

Dieser vorläufigen mündlichen Erklärung ließ ich bald darauf eine schriftliche folgen nachstehenden Inhalts:

Hochwohlgeborner Herr etc.

um Euer Hochwohlgeboren instand zu setzen, Seiner Majestät dem König auf eine etwaige, auf mich sich beziehende Nachfrage genügende Antwort erteilen zu können, so erlaube ich mir, noch ehe ich einen neuen Plan entworfen habe, welcher wegen einiger nötigen geschichtlichen Vorstudien doch wenigstens acht bis zehn Tage in Anspruch nimmt, Folgendes auszusprechen.

Ich glaube die Meinung Seiner Majestät des Königs hinsichtlich der Gegenstände und des Charakters der beabsichtigten Darstellungen nun voll-

kommen begriffen zu haben und, da ich überzeugt sein darf, daß eine echt künstlerische Auffassungsweise der Geschichte mit genauer Beachtung der Königlichen Willensmeinung allerdings vereinbar sei, so ferne nur in den Darstellungen einerseits die geschichtliche Wahrheit und die Bestimmung der Räume zu Festsälen nicht aus den Augen verloren wird, anderseits jeder Saal den von Seiner Majestät dem König bestimmten Personen, nämlich der erste, dem Thronsaale zunächst liegende dem Kaiser RUDOLF VON HABSBURG, der zweite dem Kaiser FRIEDRICH BARBAROSSA, der dritte dem Kaiser KARL dem Großen gewidmet bleibt, so übernehme ich unter den von Seiner Majestät dem König angedeuteten Bestimmungen mit dankbarer Anerkennung des Königlichen Vertrauens den neuen Auftrag.

Was meine früheren Äußerungen anbelangt, so hoffe ich, daß Seine Majestät der König nicht verkennen, daß es die unter Allerhöchst Ihrem Schutze so schön heranblühende Kunst ist, für die ich entbrannte, und meinen Widerspruch mir vergeben werden. Auch von Euer Hochwohlgeboren verspreche ich mir Verzeihung für die verursachte Unruhe . . .

Den 3. März 1835.

Schon am nächsten Tage erhielt ich folgende schriftliche Antwort:

Euer Hochwohlgeboren

habe ich die Ehre bezüglich auf Ihr gestriges und von mir Seiner Majestät vorgelegtes Schreiben zu eröffnen, daß es Seiner Majestät angenehm gewesen, Ihren Entschluß zu vernehmen; daß Sie wegen Ihrer früheren Äußerung keine Besorgnis haben möchten, indem Seine Majestät die Künstler kennen, die keine Künstler sein würden, wenn sie von der Idee, die sie aufgefaßt, nicht lebhaft durchdrungen wären . . .

M. den 4. März 1835.

v. KREUTZER.

Ich machte mich nun mit Eifer an den Entwurf eines zweiten Planes, der sehr einfach ausfiel, doch geeignet war, manches aufzunehmen, was ich jetzt auseinanderzusetzen nicht Lust hatte, um nicht von neuem den Vorwurf auf mich zu laden, daß ich zu theosophisch und zu mystisch die Aufgabe fasse. Man wird sehen, daß ich in der Wahl der Gegenstände aus KARLS Geschichte ganz bei dem alten Plane blieb, nur führte ich sie unter einem einfachern, unverdächtigern Titel auf.

Der Entwurf gestaltete sich also:

Entwurf einer Anordnung von Darstellungen aus der Geschichte KARLS des Großen, FRIEDRICHS des I. (Barbarossa) und RUDOLFS VON HABSBURG zur Ausschmückung von drei, vor dem Thronsaale im Königl. Residenz-Neubau befindlichen Sälen.

I. Saal.

KARL der Große
(geb. 742 am 2. April zu Aachen).

Große Wandbilder.

anno 754. 1. KARL wird in seinem zwölften Jahre vom Papste STEPHAN II. zum einstigen König gesalbt (zu Paris).

773. 2. KARLS Sieg gegen DESIDER.

775. 3. Besiegung der Sachsen.

785. 4. Taufe WITTEKINDS und seiner Gemahlin GEVA.

800. 5. KARL wird von LEO III in der St. Peterskirche zu Rom zum Kaiser gekrönt.

814. 6. KARLS Tod.

Friesbilder.

1. 2. KARLS Kindheit (auf ausdrücklichen Befehl mit Umgehung der nicht historisch begründeten Sagen).

753. 3. KARL empfängt als elfjähriger Knabe den heiligen Vater, der in harter Bedrängnis König PIPIN in Frankreich aufsucht.

761. 4. KARL zieht im neunzehnten Jahre mit seinem Vater ins Feld.

768. 5. Besteigt im sechsundzwanzigsten Jahre den Thron.

772. 6. Erster Zug gegen die Sachsen und Zerstörung der Irmin-Säule.

773. 7. KARL dringt in Italien ein und erschlägt den Räuber EBERHARD.

774. 8. Einzug in Rom. (Nahe vor der Stadt empfingen ihn jauchzend und lobsingend alle Schulen mit ihren Meistern und Knaben, mit Palmen und Ölzweigen in den Händen. An der Peterskirche erwartete ihn der Papst.)

778. 9. Siege gegen die Sarazenen — Spanien.

791. 10. Sieg gegen die Avaren; in KARLS Reihen kämpft ein Riese.

11. KARL Gesetzgeber der Franken und Sachsen.

12. Erbauer christlicher Kirchen.

13. Sendet Gaben nach Jerusalem zum Schmucke des heiligen Grabes.

14. Unternehmung des Kanalbaues.
15. Pflege des Ackerbaues, der Viehzucht und Jagd.
16. Pflege der Wissenschaften; KARL Lehrer der Geistlichen.

II. Saal.

FRIEDRICH BARBAROSSA.

Große Wandbilder.

1152. 1. FRIEDRICHs Erwählung zum deutschen König.
1162. 2. Einzug in das besiegte Mailand.
1177. 3. Versöhnung mit Papst ALEXANDER zu Venedig[1]).
1184. 4. Reichsfest in Mainz.
1190. 5. Schlacht von Ikonium.
1190. 6. FRIEDRICHs Tod im Kalykadnus.

Kleinere Bilder.

1180. 1. Einsetzung OTTOs VON WITTELSBACH in das Herzogtum Bayern.
1180. 2. Kampf mit HEINRICH dem Löwen und dessen Bezwingung.
1185. 3. Vermählung von FRIEDRICHs Sohne HEINRICH mit KONSTANZEN.

III. Saal.

RUDOLF VON HABSBURG.

Große Wandbilder.

1. RUDOLF geleitet den Priester über das ausgetretene Wasser.
1273. 2. Wird zum deutschen König gekrönt.
1278. 3. Schlacht gegen OTTOKAR u. dessen Besiegung.
4. Befestigung des Landfriedens durch Zerstörung der Raubschlösser.

Kleinere Bilder.

1239. 1. Des Vaters Abschied von RUDOLF.
2. RUDOLFs Verlobung mit GERTRUD.
1273. 3. Burggraf FRIEDRICH von Nürnberg verkündet RUDOLF seine Wahl zum Könige der Deutschen.
1276. 4. OTTOKARs Demütigung und Belehnung.
5. RUDOLF belehnt seine Söhne mit Österreich, Steier etc.
6. Beispiele der Mäßigkeit.
7. RUDOLFs Tapferkeit im persönlichen Kampfe vor Murten.

---

1) In bezug auf diesen Gegenstand ließ der König mir die Weisung zukommen, daß ich ihn nur unter der Bedingung darstellen dürfe, daß ich alles vermiede, was den Kaiser in einer demütigenden Lage zeige.

Dieser Plan fand Gnade, und nun wurde der Kontrakt aufgesetzt, welcher für beide Teile die Bedingungen enthält, unter welchen der Auftrag übergeben und übernommen wurde. Der Vollständigkeit wegen gebe ich hier auch eine Abschrift dieses Dokuments.

Kontrakt etc.

1. Der Professor JULIUS SCHNORR VON CAROLSFELD übernimmt die Ausmalung a buon fresco von drei im neuen Residenzbau am Hofgarten zwischen dem Thronsaal und Festsaal liegenden Räumen mit Gegenständen aus der deutschen Geschichte, so zwar, daß die Darstellungen im ersten an den Festsaal grenzenden Saale die Hauptpunkte der Geschichte KARLS des Großen, die im zweiten die Geschichte FRIEDRICHS BARBAROSSA, die im dritten die Geschichte RUDOLFS VON HABSBURG umfassen.

2. Die Gegenstände der einzelnen Gemälde bleiben dieselben, wie sie bereits vorgeschlagen und nach der von Seiner Majestät dem Könige erteilten Genehmigung in der Anlage verzeichnet worden sind.

3. Die Einteilung der Wandflächen, Zahl und Maße der Bilder bleiben, wie sie von dem Architekten, dem Geheimen Rate etc. VON KLENZE vorgeschlagen, von Seiner Majestät dem Könige genehmigt und in der Anlage verzeichnet worden sind.

4. Der Professor J. SCHNORR übernimmt diese Malereien in der Art, daß er jede Auslage für Zeichnungen, Kartons, Farben und Malgeräte aller Art, Gehilfen und seine eigene Belohnung dem nach § 9 festgesetzten Preis einrechnet und von seiten Seiner Majestät des Königs dagegen durch den Architekten alles, was zur Dekoration der Decken, Einfassungen der Gemälde, Gerüste, Bewurf, Stuckatur-Arbeiten und Vergoldungen gehört, besonders angeordnet und bestritten wird.

5. Obwohl Anordnung und Ausführung der Dekoration ganz außer den Verpflichtungen des Professors SCHNORR liegen, so bleibt demselben jedoch das Recht, sowohl in betreff der Farbenwahl derjenigen Teile der Dekoration, welche die Bilder begrenzen, als auch in bezug auf etwa von dem Architekten projektierte Figuren in stucco oder Malerei an Seine Majestät den König besondere Vorschläge gelangen zu lassen, damit eine Übereinstimmung des dekorativen Teils mit den Gemälden nach Farbe, Form und Bedeutung möglich werde.

6. Die Zeichnungen zu den Bildern sollen vor der Ausführung der Kartons und Gemälde Seiner Majestät dem Könige zur Genehmigung vorgelegt werden.

7. Der Professor SCHNORR verpflichtet sich, die ganze Arbeit in dem Zeitraume von sechs Jahren vom April 1835 an gerechnet, von denen die ersten zwei zu den Vorarbeiten, die anderen vier zur Ausführung bestimmt sind, zu vollenden, vorausgesetzt, daß derselbe im April 1837 ungehindert in dem dem Thronsaale zunächst liegenden Habsburger Saale zu malen anfangen und dann ohne Unterbrechung fortarbeiten kann.

Sollte Professor SCHNORR in der zum Freskomalen geeigneten Jahreszeit durch erwiesene Schuld des Architekten im Arbeiten gehindert werden, so wird die verlorne Zeit ihm nach Ablauf der sechs Jahre zu gut gerechnet.

8. Es wird bestimmt, daß die Gültigkeit dieses Kontraktes durch das Ableben eines oder des andern der kontrahierenden Teile, nämlich Seiner Majestät des Königs oder des Professors SCHNORR, auch wenn letzterer in den Fall kommen sollte, durch Gesundheitsumstände gehindert das Werk nicht vollenden zu können, aufgehoben wird und in diesem Falle nur eine Abrechnung über das wirklich Vollendete gepflogen und hiernach Bezahlung geleistet wird.

9. Unter Voraussetzung aller obigen Bedingnisse und ihrer Erfüllung wird dem Professor SCHNORR für die ganze Arbeit die Summe von sechzigtausend Gulden (60000 fl.) bewilligt, welche ihm vom Monat April 1835 angefangen bis zum April 1841 in gleichen monatlichen Raten ausbezahlt werden.

10. Die Arbeit an den Nibelungen-Sälen im Königsbau sowie die Zahlung dafür werden von gedachtem 1. April 1835 an eingestellt und ruhen, bis die Malereien in den drei Sälen des neuen Residenzbaues am Hofgarten, worüber hier kontrahiert worden, vollendet sein werden.

11. Da beide kontrahierende Teile wegen dieser Punkte übereingekommen sind, so wird der Kontrakt doppelt ausgefertigt und unterschrieben.

München, den 26. März 1835

v. KREUTZER J. S. v. C.
Ghmrt.

Genehmigt
München, 31. März 35
LUDWIG.

Unverweilt beschäftigte ich mich nun mit den Kompositionen und kam bald mit mehreren zustande. Die Schlachten nahm ich zuerst vor und suchte mir deutlich zu machen, wie ich in jeder die Zeit, welcher sie angehörte, charakterisieren und zugleich durch verschiedene Motive mannigfaltiges Interesse ihnen verleihen wollte. So viel als möglich entwickelte ich die Motive aus der Geschichte selbst.

In der Schlacht Karls des Großen war schon durch jene oben erwähnte Sage ein äußerst glücklicher Stoff gegeben. Die Zeit spiegelt sich in jener Verbindung der Geschichte mit der Sage; Karl zeigt sich auf den ersten Blick als Schirmherr der Kirche; alles ist auf der Stelle deutlich, überaus plastisch und malerisch.

In der Schlacht von Ikonium wählte ich den entscheidenden Augenblick, wie Friedrich, von neuem höheren Mut erfüllt, mit dem Rufe: Christus siegt! auf die frisch heranrückenden Scharen Kothbeddiks (Melech) heranstürmt. Die Zeit, in welche die Schlacht fällt, sowie das in ihr waltende Element (das des Kampfes um das Kreuz) wird auf den ersten Blick deutlich.

In Rudolfs Schlacht zeigt sich schon mehr, vergleichungsweise, die neuere Zeit. Die inneren bewegenden Kräfte treten mehr zurück; es ist mehr die materielle Kraft, die entscheidet. Als leitendes Motiv wählte ich den Augenblick, wie der Markgraf von Hochberg das Reichsbanner erhebt und mit dem Rufe: die Feinde fliehen! voran stürmt.

Zu den ersten und, wie ich glaube, auch zu den besten Kompositionen, die ich zu diesem historischen Cyklus machte, gehört der Einzug des Barbarossa in Mailand. Ich wählte diesen Entwurf auch, als ich mich entschloß, für die Ausstellung, die in dem Herbste 35 stattfinden sollte, noch einen großen Karton zu vollenden, und kam wirklich damit in sehr kurzer Zeit zustande. Ich brauchte nicht viel mehr als zwei Monate zu der ganzen großen Arbeit, die Zeit, die zu den Studien verwendet wurde, mit eingerechnet.

Überhaupt arbeitete ich damals und, ich kann sagen, seit dem ersten Beginn der neuen Arbeit und während ihres ferneren Verlaufes bis jetzt (Herbst 1838) mit sehr großer Leichtigkeit[1]) und mit der, vielleicht unbegründeten, Überzeugung, das Rechte zu treffen. Die innern Kämpfe, die ich in der vorangehenden Zeit, während ich in dem zweiten Nibelungen-Saal arbeitete, durchzumachen hatte, waren zu Ende, und nicht daß ich mich ergeben hätte, sondern ich hatte ge-

---

1) [Friedrich Pecht in seiner „Geschichte der Münchner Kunst im neunzehnten Jahrhundert“ (München 1888) berichtet S. 118, Schnorr habe sich „abgequält“. Obgleich, wie Pecht an derselben Stelle auch sagt, seine Bilder „übereilt komponiert“ waren?]

siegt. Ich komme wohl später noch einmal auf diese schlimme Zeit zurück und setze dann die durchlebten Zustände näher auseinander; deshalb enthalte ich mich gegenwärti geiner umständlicheren Berührung derselben und bemerke nur, daß der ernstlich durchgeführte Kampf, die vordringende Bestrebung, einen echten Ausdruck zu gewinnen für den Gedanken und für die Gestalt, eben jene Sicherheit und Leichtigkeit in Hervorbringung der neuen Werke als Frucht mir gebracht hatte. Der künstlerische Ausdruck, den ich suchte und den ich mir (inwieweit, bleibt andern zu bestimmen) errungen habe, was ist er anders als Stil? Und wer von neuem fragen möchte, was ist Stil?, dem antworte ich wieder: es ist Hervorhebung des Wesentlichen, des Organischen in der Ideenwelt, wie in der Körperwelt. In der bildenden Kunst: Hervorhebung des Wesentlichen im Sinne der Plastik, die in Formen redet; angewendet sowohl auf Erfassung des Gegenstandes zur Gestaltung des Gedankens als auch auf die Erfassung des Körperlichen zur Gestaltung der Form.

Der Einzug Friedrichs in Mailand machte Glück, obwohl viele auch mit mir schmollten, daß ich die weichlichen Lustgärten der Kunst verlassen hatte und wohl gar die Meinung hatten, daß ich zurückgegangen sei auf dem wahren Wege; als zweiten großen Karton führte ich die Schlacht auf dem Marchfelde aus und endete ihn so ziemlich in derselben Zeit wie den ersten. Auf diesen Karton folgte die Ausführung der Darstellung, deren Gegenstand ich nicht gewählt, sondern mir erschaffen habe: Rudolf als Richter. — Ich bemerke hier beiläufig, daß mir dieser Gegenstand, und zwar als ich mit dem ersten Entwurf desselben beschäftigt war, auf eine ganz eigentümliche Weise fast Kopfbrechens gekostet hätte. Es war nämlich der 16. Mai 1836, und ich saß friedlich an meiner Staffelei in meinem akademischen Atelier, als es plötzlich krachte, die Fenster klirrten und aus ihren Angeln gehoben wurden. Zwei der großen Flügel meines

kolossalen Fensters stürzten einwärts herab, der eine höhere dicht neben meinem Kopf auf den Arbeitstisch hernieder, eine Menge von Glassplittern über meine Zeichnung und auf mich schleudernd, so daß ich am Oberhaupt und an der Nase blutete. Es war der Pulverturm in die Luft geflogen, und die ganze Stadt war in Schrecken geraten.

Nach Beendigung dieses Kartons zeichnete ich das Mainzer Reichsfest ins große; verfertigte aber gleichzeitig das Rundbild für den Habsburger Saal, das Rudolfs Wahlspruch enthält und über der Eingangstüre desselben ausgeführt wird. Fertig wurde das Reichsfest erst während des Winters 1836—37.

Es mag wohl ohngefähr in dieser Zeit (Sommer 1836) gewesen sein, als mich einmal der König besuchte, um meine Arbeiten nachzusehen. Ich holte unter anderm auch mein Portefeuille herbei, um die neuen Kompositionen zu zeigen, dachte aber nicht daran, daß ich die Zeichnung zur Schlacht Karls des Großen gegen Wittekind, die ich schon, wie oben bemerkt, im Herbste des vorigen Jahres ins reine gebracht hatte, bis auf bessere Zeiten vor ihm verborgen halten wollte, weil ich ganz bei meiner ersten Idee geblieben war. Wie gesagt, ich dachte nicht an meinen Vorsatz und wendete eine Zeichnung nach der andern um, bis plötzlich Karl, die Kirche in den Flammen aber von zwei Engeln bewahrt, vor den Augen des gestrengen Herrn offen da liegen. Da muß ich abermals hören, was ich schon hörte, der Gegenstand sei nicht historisch, es sei eine Legende, welche zu glauben wir nicht verpflichtet wären. Da sagte ich: Majestät, die alten Schriftsteller erzählen die Sache als ein Faktum, und ich, ich glaube daran. Daß es Engel gibt, wissen wir doch gewiß, und warum sollten sie hier die Kirche nicht beschützt haben? Das machte den König stutzig, und er erwiderte: Freilich, wenn wir nur das glauben wollten, was wir mit Händen greifen können, so müßten wir vieles leugnen, und Johannes von

Müller, der doch auch ein Protestant war, erzählt die Geschichte von Nikolaus von der Flühe als eine Tatsache, gegen die nichts einzuwenden ist. Kurz der König lenkte ein, und ich hatte für meine Darstellungen eine Auffassungsweise mir errettet, die unwiederbringlich verloren war, wenn ich zaghaft geantwortet hätte. Alles andere, was ich dem König sagen konnte, die schönsten und richtigsten Auseinandersetzungen, wie doch das zur Geschichte gehöre, was zu irgend einer Zeit im Bewußtsein eines Volks Wahrheit gewesen, wenn wir auch für uns es nicht als ausgemachte Tatsache ansehen können, dieses und ähnliches wäre gewiß gar nicht angehört, noch weniger angenommen worden; nur das kurze überraschende Wort konnte mir den Sieg verschaffen[1]).

Ich war in meinen Vorarbeiten schon sehr voran und der Zeit, da man zu malen anfangen sollte, nahe gerückt, als sich zeigte, daß der Geheimrat von Klenze in dem Verzeichnis der Räume für die Bilder, welches dem mit dem König abgeschlossenen Kontrakt zugrunde gelegt worden war, zwei Friese anzugeben ganz vergessen hatte. Der Fries in dem Habsburger Saal hat 172 Fuß Länge, der andere im Hohenstaufen-Saal hat 237 Fuß Länge, und dies sind die beiden vergessenen Friese.

Was war nun zu tun? Der König war damals schon sehr gegen mich verstimmt (über die Ursachen werde ich mich später ausführlich aussprechen), und ich fürchtete großen Verdruß, wenn ich auf meinem Recht bestehend, beide Friese auszumalen mich weigerte oder eine Nachforderung wegen derselben machte[2]). Dazu kam zweierlei, um mich auf den

1) [Am 18. Februar 1842 ist im Tagebuche vermerkt: „Seine Majestät der König besucht mich auf meinem Atelier . . . Neue Besprechung der Sachsenschlacht und der Erscheinung der beiden Engel, wobei ich meine Auszüge aus den Historikern vorlege und meiner Auffassung des Gegenstandes völlige Anerkennung erringe“.]

2) [Zu einer Nachforderung sah sich Schnorr doch noch, wie man durch sein Tagebuch erfährt, im Januar 1842 genötigt, und eine Nachbe-

Gedanken zu bringen, den kleineren Fries in Gottes Namen noch auf meinen Anteil zu nehmen: 1. kam mir eine Idee für eine Ausschmückung desselben, die mir sehr lieb wurde; 2. meinte KLENZE, die kleinen Wandbilder im Habsburger Saal, die er sich hinter den Sälen gedacht hatte, könnten ganz wegbleiben. Indem ich mich nun um ein gut Teil mehr belastete, konnte ich umso entschiedener den zweiten Fries von mir abwälzen und denselben zu plastischer Ausschmückung in Vorschlag bringen.

Mit Andeutung dieser Auskunft brachte ich die Vergeßlichkeit KLENZES mündlich gegen den König zur Sprache, der allerdings anfangs verdrießlich wurde, wegen jener Säle neue Ausgaben sich aufgebürdet zu sehen, indessen doch einsehen mußte, daß ich das mögliche auf meine Schultern nahm. Es wurde mir aufgetragen, sogleich über die Sache zu berichten.

Was die Kompositionen und Kartons zu dem Friese anbelangt, so mußte ich mich wegen der Kartons zu den Wandbildern (noch hatte ich die beiden Kartons zu den kleineren Gemälden im Habsburger Saale zu machen) mit ganz flüchtigen Andeutungen der Gegenstände und der Art ihrer Fassung begnügen; ich hatte mich aber bereits mit MORITZ V. SCHWIND wegen dieser Arbeit verständigt, der mir gleich der rechte Mann schien, gerade diese Aufgabe glücklich zu lösen [1]). Die Aufgabe war aber die: in einem Zuge von Kindern, zur Andeutung neuer künftiger Geschlechter, einen Triumph der

---

willigung wurde ihm auch zuteil, aber sie vermochte nichts daran zu ändern, daß er, wie er am 16. Oktober 1842 an BUNSEN schrieb, bei seiner großen Arbeit „zusetzen" mußte.]

1) [Bei HANS MÜLLER, WILHELM KAULBACH Bd. 1, S. 138, wird SCHWINDS berühmter Kinderfries in den Kaisersälen nicht erwähnt, aber gesagt: „Nur KAULBACH verstand sofort die volle Bedeutung und Größe des Genossen". Zur Widerlegung führe ich aus einem Briefe SCHNORRS an seinen Vater vom 27. Dezember 1837 folgende Stelle an: „Hier (in München) ist man jetzt ziemlich allgemein der Ansicht, daß SCHWIND eines unserer ausgezeichnetsten Talente ist, und viele ziehen ihn KAULBACH vor".]

Künste und Wissenschaften, der ländlichen und städtischen Gewerbe darzustellen, womit die neue Periode des Mittelalters, welche Rudolf durch Herstellung innerer Ordnung vorbereitete, angedeutet, zugleich der ganze historische Cyklus geschlossen werden sollte.

Die Ausführung des plastischen Frieses, der den Kreuzzug des Friedrich Barbarossa darstellen sollte, hoffte ich Ludwig Schaller, der gerade damals ohne Beschäftigung war, zuwenden zu können und empfahl ihn auch dem König in meinem Berichte dringend zu dieser Arbeit, aber ohne Erfolg. Mein Bericht war folgender:

Allerdurchlauchtigster etc.

Durch den unmittelbaren, mündlich von Eurer Königlichen Majestät mir, dem allergehorsamst Unterzeichneten, erteilten Befehl aufgefordert, berichte ich in aller Untertänigkeit über einen Gegenstand, der, insoweit er die allerhuldvollst mir übertragene Aufgabe der deutschgeschichtlichen Darstellungen betrifft und ohne baldige allerhöchste Entschließung auf den geregelten Gang dieser Arbeit leicht höchst nachteilig einwirken könnte, mich selbst auf das nächste berührt.

Die materielle Basis meines dieser Arbeit zumgrunde liegenden und von Eurer Königlichen Majestät allergnädigst genehmigten Planes besteht hauptsächlich in den von Geheimrat von Klenze verzeichneten, zur Aufnahme von Gemälden bestimmten Räumen. Nachdem die Arbeit von meiner Seite längst begonnen war, zeigte jedoch die architektonische Einteilung der Räume erstlich in dem Habsburger Saal einen Fries von 172 Fuß Länge und 3 Fuß Höhe, ferner in dem Saal des Kaisers Friedrich Barbarossa noch einen zweiten Fries von 237 Fuß Länge und 5 Fuß Höhe, von denen weder der eine noch der andere in jenem Verzeichnis, welches dem Kontrakt zumgrunde liegt, angeführt ist.

Der Geheimrat von Klenze ließ es sich gefallen, daß ich den ersten dieser beiden erwähnten Friese noch auf meinen Anteil nahm, eine Arbeit, die auch bei Zuziehung mehrerer Gehilfen wenigstens drei Monate Zeit zur Ausführung in Farben erfordert und in betreff der Kartons nur dadurch zu leisten möglich wird, daß ich einen der ausgezeichnetsten unserer jüngeren Künstler, nämlich Moritz von Schwind, geneigt fand nach meiner Angabe diese Kartons auszuführen.

In betreff des andern Frieses von 237 Fuß Länge erklärte Geheimrat von Klenze, daß er unter Voraussetzung allerhöchster Genehmigung denselben plastisch durch Basreliefs zu verzieren gedenke, da für einen fünf Fuß hohen Fries eine bloß ornamentale Dekoration nicht anwendbar sei.

In der Tat scheint diese Auskunft die beste und der gnädigsten Berücksichtigung Eurer Königlichen Majestät am würdigsten.

Wenn Eure Königliche Majestät diesem Vorschlage Allerhöchst Ihre gnädige Zustimmung nicht versagen, so wäre allerdings eine baldige nähere Anordnung über die Weise der Vollführung desselben sehr zu wünschen; denn obwohl ich wegen jenes ersten Frieses nicht hoffen kann in diesem Jahre die Wandbilder im Habsburger Saal ganz zu vollenden, so müssen doch jedenfalls im nächsten Jahre (1838) die Wandbilder im Saale Kaiser Friedrichs begonnen werden. Daß also bis dahin jener Fries fertig und an Ort und Stelle sei, scheint dringend nötig, weil das Versetzen desselben nach bereits begonnenen Wandmalereien diese unfehlbar gänzlicher Zerstörung aussetzen würde, nicht nur durch Beschmutzung und Staub allein, sondern hauptsächlich durch die mit dem Versetzen von Gipsarbeiten verbundene Feuchtigkeit, welche die enkaustischen[1]) Farben, die keine Ausdünstung der Mauer mehr zulassen, von ihrem Grunde ablöst.

Die allergnädigste Entscheidung Eurer Königlichen Majestät zugunsten der Ausführung eines Frieses und dessen baldige Anordnung vorausgesetzt wage ich es, in ehrerbietigster Unterwürfigkeit nun noch in betreff der Vollführung dieses Planes selbst einiges zu bemerken.

Die Wahl der Gegenstände für die Bilder dieser Kaisersäle ist nach reiflichem Studium der Geschichte und möglichster Beachtung der Allerhöchsten Willensmeinung Eurer Königlichen Majestät getroffen worden; es müßte daher sowohl in bezug auf die Wahl des Gegenstandes als die Behandlungsweise desselben auch bei dieser plastischen Arbeit ein genauer Einklang mit den gemalten Darstellungen dieses Saales gesucht werden.

Als Gegenstand des Frieses dürfte kaum ein der plastischen Behandlung günstigerer, in die Folgenreihe von Gebilden sich besser einreihender aufgefunden werden können als der Kreuzzug Kaiser Friedrichs.

Was die Auffassungsweise angeht, liegt es gewiß im Interesse der durch die Gnade Eurer Königlichen Majestät mir gewordenen Aufgabe, daß einiger Einfluß mir dabei gestattet werde; denn jedes fremdartige Element, sei es an sich ein noch so vortreffliches, würde der Einheit des ganzen Werkes schaden.

Ich wage es daher, zu bemerken, daß die Wahl eines jüngeren talentvollen Bildhauers, mit dem eine genaue Verständigung über die Führung der Arbeit möglich wäre, sich dringend empfiehlt, und wer wäre wohl dann geeigneter und empfehlungswürdiger als LUDWIG SCHALLER, der schon vor einigen Jahren durch Anfertigung eines Frieses für die Pinakothek trotz der sehr nachteiligen Beschleunigung der Arbeit Eurer Königlichen Majestät Zufriedenheit zu erwerben schien und seitdem durch ausgezeichnete Fortschritte sich hervorgetan hat; ein Künstler, von dem geist-

---

1) Hier ist bereits von enkaustischen Farben die Rede, während im Kontrakt Freskomalerei ausbedungen ist. Ich habe absichtlich von dieser veränderten Bestimmung früher nichts erwähnt, weil ich an seinem Orte alles zusammenstellen will, was den Anlaß zu dieser Änderung gegeben und was hinwiederum diese Änderung der ursprünglichen Bestimmung selbst für Folgen gehabt hat. *Anmerk. d. Verf.*

volle und gewissenhafte Arbeiten bei bescheidenen Forderungen zu erwarten stünden . . .

München den 20. Februar 1837.

Der König ließ mir durch KLENZE mein Schreiben zurückstellen mit folgender, eigenhändig von ihm geschriebenen Bemerkung:

Angabe, wie SCHNORR befragl. Fries wünscht, was alles es zu enthalten hätte seiner Ansicht nach mir aufzusetzen der ich wahrscheinlich durch Prof. SCHWANTHALER es werde anfertigen lassen.

München 26. Feb. 37.

LUDWIG.

Es war mir schmerzlich, daß mein Vorschlag hinsichtlich SCHALLERS keine Billigung gefunden hatte; doch war da nichts mehr zu machen, und ich war nun in die Notwendigkeit versetzt, für SCHWANTHALER einen Plan zu entwerfen, dem ich damit gerade kein sonderliches Vergnügen zu machen hoffen durfte. Indessen verständigten wir uns, als die Arbeit später wirklich zur Ausführung kam, freundlichst, und SCHWANTHALER, erst selbst noch einen Versuch machend, SCHALLER die ganze Aufgabe zuzuwenden, wiewohl vergeblich, übergab doch demselben die Modellierung eines großen Teiles des Frieses, versteht sich nach seinen, SCHWANTHALERS, Zeichnungen.

Den Plan zum Friese legte ich dem König am 4. März vor und gebe ihn hier in Abschrift.

Kreuzzug des Kaisers FRIEDRICH BARBAROSSA
(Andeutung der Gegenstände und Verteilung derselben für einen plastischen Fries).

Der ganze Fries hat 237 Fuß Länge und fünf Fuß Höhe und zerfällt nach der Anzahl der Wände in vier Hauptteile. Der Anfangspunkt für die plastischen Darstellungen ist da, wo die Reihe der Wandgemälde beginnt, nämlich an der linken Seite der längeren Wand, welche Kaiser FRIEDRICHS Saal vom Habsburger Saal trennt.

I. Wand (66⁰ 5′ 6″).

Angabe der Hauptgegenstände jeder Wand.	Nähere Angabe der Gegenstände und einzelner Motive, welche der Künstler nach Möglichkeit zu berücksichtigen hat.

1) Untergang des Königreichs Palästina.

Durch den Verlust der Schlacht bei Tiberias wurde die Macht der Christen in Palästina gänzlich gebrochen. König GUIDO mit den meisten Großen des Heers geriet in Gefangenschaft. Viele Ritter wurden auf SALADINS Geheiß hingerichtet.

2) Übergabe von Jerusalem unter dem Patriarchen Heraklius und Balian von Ibelim an Sultan Saladin im Jahre 1187.

Im September 1187 schritt SALADIN zur Belagerung von Jerusalem. Bald stürzte ein Teil der Mauern darnieder und türkische Haufen drangen in die Stadt ein. Da wurde Jerusalem von BALIAN an SALADIN übergeben, und am 3. Oktober zogen die Türken unter Trompeten- und Paukenschall in die Stadt, dann in den Tempel. Als das vergoldete Kreuz, welches bisher dessen Spitze zierte, von den Türken herabgestürzt ward und zerbrach, erhoben die Christen in und vor der Stadt herzzerreißendes Klagegeschrei.

3) Auswanderung der Christen und Einschiffung derselben.

Noch war das Lager der Türken außerhalb der Stadt, als die auswandernden Christen durch das Tor Davids an SALADIN vorüberzogen, zuerst die Königin, der Patriarch und BALIAN, dann die Ritter, zuletzt das Volk. Den gefangenen Kriegern schenkte SALADIN auf Bitte ihrer Weiber und Kinder die Freiheit.

Sarazenen waren den Christen als Bedeckung zugeordnet und geleiteten diese bis zum Meere, wo ihre Einschiffung bewerkstelligt wurde.

II. Wand (52° 10′).

Hauptgegenstände.

1) FRIEDRICH, sein Sohn und viele Fürsten und Ritter nehmen das Kreuz.

2) Regensburg, der Sammelplatz des von Kaiser FRIEDRICH geführten Kreuzheeres.

3) Aufbruch des Heeres im Jahre 1189 und dessen Zug längs der Donau. Das schwere Gepäck wird in Schiffe geladen u. neben dem Heere den Fluß hinabgeführt.

Nähere Angaben.

Dem Beispiele des großen Kaisers folgend hatten das Kreuz empfangen: Herzog FRIEDRICH von Schwaben, des Kaisers Sohn, die Herzöge BERTOLD von Meran und OTTOKAR von Steiermark, Pfalzgraf LUDWIG V, viele Bischöfe, viele Grafen und Edle, endlich in allen Teilen Deutschlands unzähliges Volk.

Freundliche Aufnahme ward dem Kreuzesheere in Österreich, dessen Herzog LEOPOLD den Kaiser mit Ehrenbezeugungen empfing, sowie in Ungarn, wo BELA an der Spitze zahlreicher Reiterei FRIEDRICH entgegenzieht. Nachdem die beiden Monarchen bei Belgrad von einander Abschied genommen hatten, wurde dem Kaiser noch eine Reihe mit Ochsen bespannter Wagen nebst vier Kamelen, welche reiche Geschenke trugen, im Namen seines gastfreien Freundes vorgeführt.

4) Einschiffung des Kreuzheeres bei Gallipolis.

An den Ufern der Sawe stießen die böhmischen Kreuzfahrer zu dem Heere.

Schon in Servien findet das Heer feindliche Begegnung, noch mehr im griechischen Reiche, wo es zu offnem Kampfe kommt. Unterhandlungen wechseln ab mit Verrat der Griechen.

Anmerkung. Man zählte 82000 Pilger, darunter sieben Bischöfe, einen Erzbischof, zwei Herzöge, neunzehn Grafen, drei Markgrafen.

Endlich langen die Deutschen bei Gallipolis an wo sie sich einschiffen. Der Kaiser ist der letzte seines Heeres, der das Ufer verläßt.

III. Wand (66° 5′ 6″).

Hauptgegenstände.

1) Landung des Kreuzheeres in Asien.

2) Beschwerlicher Zug über die kahlen Gebirge Natoliens. Fortwährender Kampf mit den räuberischen Gebirgsvölkern.

3) Einnahme von Philomelium.

4) Schlacht gegen die Türken, in welcher Melech geschlagen, verwundet vom Pferde stürzt, aber von seiner Leibwache gerettet wird.

Nähere Angaben.

Ohne allen Unfall landete das christliche Heer in Asien.

Zug durch Natolien. Herzog Friedrich von Schwaben führt den Vortrab. Saumtiere tragen das Gepäck. Abgeordnete des Beherrschers von Ikonium kommen dem Heere entgegen und erbieten sich zu Führern. Der Weg führt über kahle Felsengebirge und verödete Gefilde.

Der älteste Sohn (oder Schwiegersohn) des Sultans von Ikonium Kothbeddin (oder auch Melech) genannt, von Saladin erkauft, stellt sich dem Kaiser feindlich entgegen. Unter den größten Mühseligkeiten und Entbehrungen und häufigem Kampfe setzt das Heer seinen Weg fort. Zum Kampfe stärkt der deutsche Kriegsgesang. Bei Philomelium werden die Türken geschlagen, Philomelium selbst genommen. Bei dem weitern Vordringen gen Ikonium kommt es abermals zur Schlacht, in welcher die Türken (die 300000 Mann zählen) einen furchtbaren Verlust erleiden, Kothbeddin selbst vom Pferde geworfen und verwundet, von seiner Leibwache jedoch gerettet wird. Nach unbeschreiblichen Gefahren kommt das Heer bei Ikonium an und lagert sich in dem Tiergarten.

IV. Wand (52° 10′).

Hauptgegenstände.

1) Einnahme von Ikonium.

Nähere Angaben.

Während die Schlacht von Ikonium sich entschied, wurden zugleich die christlichen Fahnen auf den

2) Christlicher Gottesdienst daselbst u. Aufbruch des Heeres.
3) Der Tod des Kaisers in den Fluten des Kalykadnus.
4) Leichenzug und Beisetzung v. FRIEDRICHS Leiche i. Dome des heiligen Petrus in Antiochien, nach andern in Tyrus am 23. Junius 1190.

Anmerkung. Die Schlacht von Ikonium wird in einem unter dem Friese befindlichen Wandgemälde dargestellt und muß daher im Friese selbst umgangen werden, sowie der Tod des Kaisers, dessen Darstellung ebenfalls ein großes Wandgemälde einnimmt, zwar angedeutet, aber anders aufgefaßt werden muß, als es in dem Bilde der Fall ist.

Türmen von Ikonium aufgepflanzt. In der Hauptstadt des gefährlichsten Feindes feierte das Heer jetzt den christlichen Gottesdienst. Mit froher Zuversicht bereitete es sich, den Rest des nicht mehr versperrten Weges zurückzulegen.

Neue Gefahren hatte das Heer auf dem Wege nach Seleucia zu überstehen; doch gelangte es glücklich in die fruchtbaren Ebenen dieser Stadt. Bei Aufbruch des Heeres (am 10. Juni 1190) von Seleucia wollte der Kaiser den Kalykadnus an der Spitze einer Abteilung Reiterei durchschwimmen. Die Wellen ergriffen ihn und rissen ihn fort und, als man endlich zu Hilfe kam und ihn aufs Land brachte, war er bereits entseelt.

Wehklage des Heeres. Dem Herzog FRIEDRICH von Schwaben wird gehuldigt. Kaiser FRIEDRICHS Leiche wird im Dome des heiligen Petrus in Antiochien beigesetzt (nach RAUMER in Tyrus).

Den 4. März 1837.

Diesen Plan schickte der König mir mit folgender Bemerkung zurück:

Mir scheint die Übergabe Jerusalems an die Sarazenen ungeeignet; sie gehört nicht unter die Taten Kaiser FRIEDRICHS I., sondern geht heraus, nur solche dieses Kaisers scheinen mir in dem ihm ausschließlich gewidmeten Saal an ihrer Stelle zu sein; sollten jedoch gewichtige Gründe für das Gegenteil bestehen, sind sie mir anzugeben, der ich alsdann entscheiden werde.

M. 5. März 37. LUDWIG.

Auf die Bemerkung Sr. Maj. des Königs erwiderte ich Folgendes.

Allerdurchlauchtigster etc.

Die Gründe, welche den alleruntertänigst Unterzeichneten bewogen, bei dem Eurer Königlichen Majestät in tiefster Ehrfurcht zur Prüfung und Beurteilung vorgelegten Plane die Übergabe Jerusalems an die Sarazenen und den Auszug der dort angesiedelten Christen an die Spitze zu stellen, liegen hauptsächlich in Folgendem:

1. Das heilige Grab des Erlösers ist das große Ziel der Pilger. Hier lösen sich die Gelübde derer, die das Kreuz genommen haben.

2. Die in Ketten geschlagene, von den Ungläubigen entweihte und verhöhnte Jerusalem von ihren schmachvollen Banden zu befreien ist die erhabene Aufgabe des kaiserlichen Helden.

3. Die herzzerreißende Klage der Christen beim Herabstürzen des heiligen Kreuzes, das die Spitze des Tempels zierte, ist der große Schmerzensschrei und Hilferuf, der in das Abendland hinübertönte, der alle Gaue Deutschlands durchdrang, der die Heldenseele Friedrichs bis ins innerste Mark durchschütterte und ihn bewog, das Kreuz an seine Schulter zu heften.

4. Die auswandernden Christen sind die Boten, die da ausgesendet werden, neue Scharen herbeizurufen zur Erlösung des Erlösergrabes.

Ohne das heilige Grab kein sichtbares Ziel;

Ohne die gefangene Jerusalem kein anschaulicher Gegenstand des Kampfes;

Ohne das herabgestürzte Kreuz kein eindringliches Zeichen der höchsten Not;

Ohne die Auswanderung der Christen keine hilfesuchenden Boten.

Weil ich weiß, daß Eure Königliche Majestät in die Tiefen der künstlerischen Anschauungen gänzlich einzudringen vermögen, erwarte ich nicht nur mit schuldiger Unterwürfigkeit, sondern auch mit Vertrauen die Allerhöchste Entscheidung und füge übrigens noch auf der letzten Seite jenes Bogens, der den ersten Plan enthält, einen zweiten Plan bei, nach welchem der Fries bei anbefohlener Hinweglassung oben angedeuteter Gegenstände angeordnet werden könnte . . .

Auf dieses Schreiben erhielt ich keine Antwort. Ob die Art meiner Erwiderung Anstoß erregte, weiß ich nicht; aber SCHWANTHALER wurde angewiesen, nach dem ersten Plane seine Entwürfe zu machen.

Enkaustik.

Ich habe schon früher erwähnt, welche Wichtigkeit Geheimrat VON KLENZE darauf legte, die Enkaustik hier [in München] einzuführen, und wie ihm die Ausschmückung des Königsbaues die Gelegenheit bot zur Ausführung von Ma-

lereien, in denen er den Geist und die Technik der Pompejanischen Wandmalereien zu erneuern glaubte[1]). Ich erzählte auch, durch welche Wendung KLENZE den Gebrauch seiner Enkaustik bei den Darstellungen in den Festsälen einzuleiten suchte zu einer Zeit, in der ich wahrhaftig noch nicht an Enkaustik dachte.

Nun geschah es, daß KLENZE auf seiner Reise im Sommer 1836 sich einige Zeit in Paris aufhielt und die dortigen Wachsmalereien, die, in bezug auf Technik, nach der Erfindung des Chemikers MONTABERT ausgeführt wurden, sah und hierdurch Veranlassung erhielt, bei seiner Rückkunft dem Könige außerordentliche Dinge davon zu erzählen, so daß dieser geneigt wurde, die Anwendung der Enkaustik für die großen historischen Darstellungen, die mir übertragen waren, zu gestatten. Ja er selbst, der König, sprach mir zuerst von dieser Sache und forderte mich auf, einmal Proben zu machen und zu überlegen, ob die Enkaustik zu meinen Darstellungen nicht geeigneter sei als die Freskomalerei.

So wenig ich früher, wie ich wiederholt bemerke, an die Anwendung der Enkaustik dachte und noch weniger Gelegenheit gegeben hatte zu einer Bemerkung, wie sie KLENZE ausgesprochen hatte, daß mir nämlich das Fresko nicht genüge, so waren mir doch die eigentümlichen Schwierigkeiten der Freskomalerei klar genug geworden, um den Antrag des Königs dankbar anzunehmen und die Sache in reiflichste Erwägung zu ziehen. Bald wurde mir es deutlich, daß man

1) KLENZE war offenbar damals in demselben Irrtum wie viele andere, in dem Irrtum nämlich, die Pompejanischen Wandmalereien für enkaustische zu halten. Durch WIEGMANNS Schrift [*„Die Malerei der Alten in ihrer Anwendung und Technik, insbesondere als Dekorationsmalerei, Hannover 1836“*] wurde er erst eines anderen belehrt, obwohl er dies nicht eingestand, noch je eingestehen wird: keck behauptete er von Enkaustik mehr zu verstehen als alle andern Leute und anfänglich sagte er (ich hörte es aus seinem Munde), das was WIEGMANN lehre, wisse jeder Maurerbursch. Später freilich sprach er doch mit Achtung von dem Abschnitt über die alte Freskomalerei.

der Freskomalerei gerade nicht untreu zu werden brauche, wenn man sie bei gewissen Aufgaben nicht für angemessen halte, und es schien mir, als ob eben meine Aufgabe der Art wäre, wo die Beschränkungen des Materials und der Technik, die derselben eigentümlich sind, einer vollkommenen Durchführung des Werks unübersteigliche Hindernisse in den Weg legten.

Die Freskomalerei ist ein treffliches Darstellungsmittel, und die Kunst hat ihrer Wiedereinführung unendlich viel zu danken. In ihrer Beschränkung liegt etwas, das zur Einfachheit und zur Strenge führt gleichsam von selbst; dadurch wurden die Bestrebungen derer, die die Kunst in ihren wesentlichen Beziehungen emporzubringen suchten und wirklich emporbrachten, ganz ausnehmend unterstützt. Zu den großen Verdiensten eines OVERBECK, CORNELIUS um die deutsche Kunst und um die Kunst überhaupt gehört ganz besonders das Verdienst, die Wichtigkeit der Freskomalerei erkannt, sie aus der Vergessenheit hervorgezogen und wieder eingeführt zu haben.

Allein in der Anerkennung davon, daß die Freskomalerei gerade durch die Beschränktheit ihrer Mittel, die gewisse Spielereien mit dem Malen von selbst verbietet, dagegen eine Befriedigung solcher Anforderungen, die auf Würde, Größe der Kunst gehen, gar wohl gestattet, zur Erhebung einer echten Kunst wesentlich beigetragen hat, liegt durchaus keine Notwendigkeit anzunehmen, daß eine Malerei, welche größere Mittel hat und deshalb gemißbraucht werden k a n n, die Kunst unfehlbar wieder herunterbringen müsse.

In bezug auf die Ölmalerei habe ich so lächerliche Folgerungen nie gehört, aber über die enkaustische Malerei sind mir schon Urteile der Art vorgekommen, so daß es mir nicht an Veranlassung gefehlt hat, obige Bemerkung zu machen.

Es gibt Kunstaufgaben, welche zu den höchsten gehören und dennoch eine gewisse Beschränkung der Mittel, die zu

ihrer Ausführung angewendet werden, nicht nur vertragen, sondern sogar erheischen. Dahin rechne ich Malereien, die in Kirchen ausgeführt werden, namentlich solche, die nicht nur im Gedanken, sondern auch in bezug auf die Körperwelt völlig in einem symbolischen Elemente aufgehen. Ich meine Malereien, die Gestalten neben oder über einander auf gleichem Grunde zeigen, die verzichten auf Linien- und Luftperspektive. Diese Malereien brauchen keine sehr ausgedehnten Mittel, obwohl gute. Sie brauchen Licht, Schönheit der Farbe, womit ich nicht Stärke der Farbe meine. Sie verlangen Anspruchslosigkeit. Hier ist das Feld der Freskomalerei; hier ist sie ausreichend; hier ist sie sogar ohne Zweifel die beste Malart.

Es gibt aber auch Aufgaben, die ebenfalls zu den hohen und höchsten gehören, welche das Einhalten gewisser Grenzen bedingen, aber eine solche Beschränktheit der Mittel, wie sie der Freskomalerei sowohl nach der Verfahrungsweise bei ihrer Anwendung, als auch nach ihrem Material eigentümlich ist, nicht vertragen können. Dahin rechne ich Wandmalereien, welche Hintergründe, reiche Entwicklung von Gruppen, Perspektive und Harmonie der Farben voraussetzen. Solche Bilder malt man nicht al fresco, wo man in einer Ecke zu malen beginnt, Stück an Stück anreiht, ohne eine innige Verbindung der Teile bewerkstelligen zu können; wo das Stück, das ich heute male, sechsmal so dunkel ist als das, was früher gemalt wurde und schon trocken ist; wo das Naßbleiben des Grundes an der Farbe zehrt; wo ich genötigt bin die wichtigsten Teile bisweilen unter den ungünstigsten Umständen auszuführen; wo die Technik dieser Malerei kein Mittel einer Nachhilfe darbietet: und dies ist erst die Beschränktheit des Verfahrens; nun haben wir noch die Beschränktheit des Materials. Wir können den Ausdruck Skala, den wir der musikalischen Tonreihe beilegen, auch auf die Reihe der Farbentöne anwenden, und ich werde mich des

Ausdrucks mit dieser Anwendung bedienen, um mich über das, was ich sagen will, deutlich zu machen. Die Skala der Töne in bezug auf Färbung und auf Schattierung al fresco ist von sehr geringem Umfang. Wenn die Ölmalerei über vier Oktaven gebietet, so hat die Freskomalerei nur ihrer zwei, und nur eine, wo sie ganz günstig sich darstellt; das ist die Lichtoktave. Über eine gewisse Stärke und Pracht der Farbe kann ich nicht hinaus, ebenso wenig über eine gewisse Tiefe des Schattens. Aber zu solchen Malereien wie die oben bezeichneten brauche ich mehr Zeug, mehr Mittel im Material. Hier ist die Freskomalerei nicht ausreichend.

Man erinnere mich nicht an Raffaels Stanzen. Es sind göttliche Werke; aber gerade an ihnen entnehme ich meine Belege zu dem, was ich eben sagte; namentlich aber geben sie einen sehr wichtigen Beweis dafür, daß es nicht möglich ist, verschiedene Hände zu einem Werke ungestraft anzuwenden. Raffaels Gemälde sind licht, warm, farbig, saftig; die von andern ausgeführten undurchsichtig, trocken, schwer, matt. So finden sich in einem Gemache Bilder beisammen, von denen das eine hell ist, das andere dunkel, eines saftig, eines trocken, eines kräftig, ein anderes matt. Das ist doch wahrhaftig nicht, wie es sein soll, und daß es nicht so ist, liegt nicht an dem Willen oder der Geschicklichkeit derer, die Mitarbeiter waren, sondern an der Technik. Wenn man mir nun auch beweisen könnte, daß in Raffaels Hand die Mittel zureichend erscheinen, daß seine Wandmalereien nichts zu wünschen übrig lassen, so würde das nicht viel helfen, da wir nicht nach Belieben Raffaels haben können; aber ich bin auch überzeugt, daß man mir das nicht zu beweisen imstande ist; denn erstlich finde ich Retouchen, die mit andern Mitteln als denen der Freskomalerei bewerkstelligt sind; zweitens finde ich manche Stelle, wo ich mir wenigstens denken kann, daß Raffael sie anders gemacht hätte, wenn die Technik es ihm gestattet hätte; endlich zeigt sich die Verschiedenheit des Tons, die eben in

bezug auf Mitarbeiter gerügt wurde, auch bei seinen Bildern, obwohl in viel geringerem Maße. Zum Schlusse muß man mir noch obendrein die Frage gestatten, ob denn unsere Freskomalerei ganz die der RAFFAELischen Zeit ist [1]).

Meine Zweifel wurden sehr bald zur Gewißheit, daß die Freskomalerei mir keine ausreichenden Mittel biete zur Ausführung eines Werkes, durch dessen Gelingen oder Nicht-Gelingen die Bedeutung meines Künstlerlebens bedingt werden sollte; daß es mir also erwünscht sein müßte, eine andere vollkommnere Technik wählen zu dürfen, wenn sich eine solche für Mauermalereien geeignete vorfand, eine Technik, die auf der einen Seite sich an die Freskomalerei anschlösse, d. h. den Charakter echter Mauermalerei an sich trüge; auf der andern Seite die Geschmeidigkeit der Ölmalerei, nämlich ihre Fähigkeit, Untermalung, Übermalung, Lasuren, beliebige Steigerung von Licht und Schatten und Farben, auch Änderungen zuzulassen, besäße. Ob die empfohlene Enkaustik nun eine solche Malart sei, mußte untersucht werden. Gegen die hier in München schon angewendete erhoben sich sogleich mehrfache Bedenken. Sie wurde eine Speckmalerei genannt, ihr Glanz wurde gerügt, gegen ihre Solidität wurden viele Einwendungen erhoben; aber KLENZE hatte ja die Pariser Enkaustik dem Könige empfohlen und sie selbst als die geeignetere zu meinen Bildern bezeichnet, vermutlich wegen ihrer Glanzlosigkeit und ihrer Fähigkeit, den Schein der Freskomalerei anzunehmen, welche Eigentümlichkeit sich ganz besonders bei der Restauration der Fresken des PRIMATICCIO zu Fontainebleau bewährt hatte. Auf meine Äußerung, daß ich Proben machen und in dem

1) [An diese Frage schließt sich in SCHNORRS handschriftlichen „Nachrichten" vom März 1839 folgender Zusatz an: „Um nur einen Punkt beispielsweise zu erwähnen, so haben wir beinahe die Gewißheit, daß die alten Italiener ihren fertigen Bildern einen Überzug zu geben wußten, welcher ihnen eine Durchsichtigkeit und Anmut der Farbe verlieh, die den unsern vielleicht vornehmlich um dieses Grunds willen abgehen."]

Falle, daß die Malerei mir geeignet schiene, sie bei meiner neuen Arbeit in Anwendung bringen möchte, war Geheimrat KLENZE sehr bereitwillig, mir jedmöglichen Vorschub zu leisten, und erbot sich das vollständige Material, welches er nebst den nötigen schriftlichen Anweisungen zu dessen Anwendung aus Paris mitgebracht hatte, mir zum Gebrauche zu überlassen. Ich veranlaßte aber KLENZE auch, schon im voraus daran denkend, daß er nach Umständen seine jetzigen Ansichten und Äußerungen in Zukunft wieder verleugnen möchte, an Herrn ALAUX, jenen Maler, welcher die Fresken in Fontainebleau restaurierte, zu schreiben und ihn in meinem Namen zu fragen, ob er, ALAUX, diese Enkaustik nicht etwa bloß zur Restauration der Fresken, sondern auch zu einem neuen großen Werke geeignet fände, was er 2. für Weiß gebrauche und 3. ob ich mir die vollständige Technik würde aneignen können, wenn ich nach Paris käme; denn von nichts geringerem als von einer solchen Reise war die Rede. Auch durch Freund ZIMMERMANN ließ ich Erkundigungen über die Enkaustik einziehen bei Herrn COUDER, der ebenfalls diese Technik kannte und handhabte[1]). Der Bescheid, der mir von dem einen wie vom andern Künstler wurde, war durchaus zugunsten der MONTABERTschen Wachsmalerei. KLENZE brachte mir mit einigem Triumphe das Antwortschreiben[2]) von ALAUX, weil ich mich seinen, KLENZES, mündlichen Versicherungen nicht hatte unbedingt hingeben wollen. Es war darin ausdrücklich gesagt, daß die Technik dieser Wachsmalerei eine durchweg zuverlässige sei und eine auf sie gegründete Kunstunternehmung gelingen müsse. ALAUX fügt hinzu, daß, wenn ihm eine Aufgabe geworden sei, wie ich sie zu lösen hätte, er ohne Bedenken die Wachsmalerei anwenden würde.

---

1) [COUDERS undatierter Brief, worin er KLEMENS ZIMMERMANN die gewünschte Auskunft erteilte, befindet sich in SCHNORRS handschriftlichem Nachlaß.]

2) [Vorhanden in SCHNORRS handschriftlichem Nachlaß.]

Ich nehme wohl später Gelegenheit, einen Auszug aus ALAUX Briefe zu geben, den ich mir von KLENZE erbeten hatte; einstweilen möge die gegebene Andeutung des Inhalts genügen[1]).

Unterdeß hatte ich, ich bin überzeugt aus höherer Fügung, die Bekanntschaft des Malers und Chemikers FRANZ FERNBACH gemacht, der, wie ich jetzt erst erfuhr, schon im Jahre 1827 einige enkaustische Gemälde nach einer von ihm selbst erfundenen Technik ausgeführt und seine Erfindung dem Geheimrat VON KLENZE zum Behuf der für den Königsbau projektierten Malereien gegen angemessene Entschädigung angeboten hatte. KLENZE hatte ihm auch ein Lokal im Königsbau eingeräumt, wo er einige Proben machen konnte; schickte ihn dann aber unter dem Vorwande, daß er seine Erfindung nicht brauchen könne, auf eine sehr schnöde Weise weg. Ich will mich hier nicht darauf einlassen, die Erzählungen FERNBACHS zu wiederholen, in denen er oft unter Tränen die bei verschiedenen Gelegenheiten von KLENZE erlittenen Mißhandlungen schilderte; darüber kann sich FERNBACH selbst einmal aussprechen: nur das will ich bemerken, daß FERNBACH überzeugt ist, man sei in seiner Abwesenheit in sein Atelier im Königsbau eingedrungen, habe sein Öfchen, das zum Einschmelzen dient, und alle übrigen Vorrichtungen so viel als möglich sich abgesehen und eines und das andere nachgemacht. Entlassen wurde er von KLENZE mit der Äußerung, er, KLENZE, habe eine Enkaustik nun selbst erfunden, die dem Könige keinen Kreuzer koste. Daß KLENZE die im Königsbau angewendete Enkaustik erfunden habe, hörte man öfter, und erst später sagte mir er selbst, daß die Methode von MONTABERT entlehnt sei.

Ich sah mit den Professoren HESZ und SCHLOTTHAUER jene enkaustischen Gemälde FERNBACHS an, und sie schienen uns so beachtungswert, daß ich mir gleich vornahm, eine ge-

1) [Hier sei auf SCHNORRS unten folgenden Tagebuchvermerk vom 25. Mai 1842 hingewiesen.]

nauere Bekanntschaft der Methode, nach welcher sie entstanden waren, zu machen. FERNBACH war bereit, mich eine Probe mit seinem Material unter seiner Leitung machen zu lassen. Zu dem Ende wurde eine Mörtel-Tafel zugerichtet, die FERNBACH nach seiner Weise antragen ließ und die er mit seiner Masse tränkte, und als alles bereitet war, ging ich fünf Tage hintereinander zu ihm und malte einen David mit dem Haupte Goliaths. Das Bildchen sollte nur zur Probe der Technik dienen, und ich hatte es aus diesem Grunde so angeordnet, daß ich Gelegenheit bekam, nackte Teile zu malen, und zugleich alle möglichen Farben daran versuchen konnte. Die Behandlung der Farbe wurde mir gleich sehr leicht und sagte mir außerordentlich zu. Ich konnte innerhalb weniger Stunden dasselbe Stück untermalen, übermalen, lasieren. Die Farbe floß sehr angenehm aus dem Pinsel, die feinsten Haarstriche konnte man ziehen, zugleich stark impastieren. Nachdem dies Bild ganz in der Stille beendigt und nochmals eingeschmolzen war, versuchte ich das Pariser Material und malte genau nach der gegebenen Anweisung ein Bild dem vorigen soviel als möglich gleich, den nämlichen Gegenstand, dieselbe Größe, die nämlichen Farben. Ich quälte mich dabei aber schrecklich ab: die Farbe ging nicht aus dem Pinsel, besonders bei den feinen Strichen, und ich hatte viele Mühe, das Ding nur einigermaßen zusammenzuputzen, besonders als das Einschmelzen der Wachsmilch nicht recht vonstatten gehen wollte und das Material zu mangeln anfing.

Da war bei mir die Sache eigentlich schon entschieden, und auch meine Freunde SCHLOTTHAUER und HESZ erklärten sich für die FERNBACHsche Malerei; aber zu einem definitiven Beschluß konnte es natürlich nicht eher kommen, bis nicht andere Prüfungen angestellt waren, Prüfungen auf dem Wege und mit den Mitteln der Chemie.

Wir verabredeten also untereinander eine Kommission

zu berufen, welcher die beiden von mir gemalten Tafeln zur Prüfung vorgelegt werden sollten, nachdem die Veranlassung zu derselben auseinandergesetzt worden wäre. FERNBACH wollte nicht als Erfinder genannt sein, bis seine Tafel nicht den Sieg davongetragen hätte. Man kam auch überein, den Herrn Hofrat FUCHS [1]) zu bitten, sich an die Spitze der Kommission zu stellen und die übrigen Mitglieder derselben zu bezeichnen.

Da es für mich wohl einmal von Wichtigkeit werden dürfte, nachweisen zu können, daß die ganze Angelegenheit mit Gewissenhaftigkeit und Vorsicht behandelt wurde, so bin ich in der Erzählung dessen, was sich darauf bezieht, eher etwas zu weitschweifig als zu kurz. Damit man sehen kann, daß den Mitgliedern der Kommission die ganze Bedeutung der Prüfung gezeigt wurde, so rücke ich hier eine Abschrift des Schreibens ein, welches ich an den Vorstand derselben richtete, um ihn mit Andeutung des Zweckes zu deren Bildung einzuladen.

Sr. Wohlgeboren Herrn Hofrat FUCHS.

Hochverehrter Herr Hofrat,

eine Angelegenheit der Kunst, welche aber zugleich Ihr Fach nahe berührt, veranlaßt mich Ihren Rat und gütigen Beistand anzusprechen, und ich hoffe umso weniger mich vergeblich an Sie zu wenden, als der Gegenstand, für welchen ich Ihre Teilnahme gewinnen möchte, gewiß von großer Wichtigkeit für unser hiesiges Kunsttreiben, ohne Zweifel aber auch für Ihre Wissenschaft von einigem Interesse und, insofern diese Angelegenheit die Kunstschöpfungen Sr. Maj. des Königs betrifft, auch Sache unseres königlichen Herrn selbst ist.

Der Zeitpunkt ist nun nahe gerückt, wo ich die von Sr. Maj. mir allergnädigst übertragenen Wandmalereien im Saalbau der königlichen Residenz beginnen soll; vorher ist aber noch eine wichtige Entscheidung zu treffen in bezug auf das zum Malen anzuwendende Material. Der König überzeugte sich nämlich selbst, daß Darstellungen, wie sie hier beabsichtigt und durch den Ort und den Zweck bedingt sind, umfassendere und geschmeidigere Mittel erheischen, als die anfänglich für diese Wand-

1) [JOH. NEPOMUK FUCHS, Chemiker und Mineralog, geb. 1774, gest. 1856.]

bilder vorgeschriebene Freskomalerei sie gewährt, und forderte mich selbst ausdrücklich auf, andere Malarten zu versuchen und zu prüfen, damit dann das geeignetste Mittel für die malerische Darstellung gewählt werden könne.

Auf der Mauer die Ölmalerei anzuwenden hat sich längst als unzulässig ausgewiesen; es lag daher nahe, an die Enkaustik zu denken, und ohne Zweifel möchte auch diese Art zu malen die anwendbarste und zuverlässigste sein, vorausgesetzt, daß es glückte, eine vollkommnere Methode als die bis jetzt in Gebrauch stehende Art enkaustischer Malerei auszumitteln und sich anzueignen.

Die hier in München bereits angewendete Enkaustik läßt nämlich manches zu wünschen übrig und scheint keine hinlängliche Bürgschaft der Dauer darzubieten; es wurde mir aber gesagt, daß die Franzosen eine im wesentlichen mit der hiesigen vollkommen übereinstimmende, von MONTABERT erfundene und in seinem großen Werke „Traité complet de la peinture" aufs genaueste beschriebene Enkaustik mit unverkennbarem Erfolg anwendeten, und ein glücklicher Zufall brachte das vollständige, zu einer Probe hinlängliche Material nebst der zur Anwendung nötigen Anweisung (beides in Paris im Magasin Vivet et Comp. zu haben) in meine Hände. Nicht minder war ich begünstigt, indem die Erfindung einer andern enkaustischen Methode mir bekannt und die Gelegenheit wurde, einen Versuch darin zu machen.

So war ich instand gesetzt, zwei von einander sehr verschieden, Arten enkaustischer Malerei genau kennen zu lernen, welche auf gründlichen chemischen Studien zu[1]) beruhen und das Beste darzubieten scheinene was dem Künstler, der eine enkaustische Weise anzuwenden geneigt ist, heutzutage zu Gebote steht.

Inwiefern ich nun diese beiden verschiedenen Malarten für anwendbar halte und welcher von beiden ich den Vorzug geben möchte, ist mir vollkommen klar, und ich werde in einer schriftlichen Erklärung mein Gutachten darüber aussprechen; eine Entscheidung für eine oder die andere Art kann aber aus meinem bloß als Maler von mir angestellten Versuch nicht hervorgehen. Da von dem angewendeten Material die Dauer des Werkes abhängt, welches Se. Maj. der König in der Meinung mir übertrugen, daß es auf die Nachwelt übergehen und eine bleibende Zierde der königlichen Residenz werden solle, so müssen gründliche Prüfungen mit den Mitteln und auf dem Wege der Chemie vorangehen, ehe eine gewissenhafte und den Erfolg sichernde Entscheidung möglich wird.

Zu einer solchen Entscheidung, hochverehrter Herr Hofrat, möchte ich nun durch Ihre gefällige Mitwirkung gelangen, indem ich Sie ergebenst er-

---

1) [*zu* fehlt in dem handschriftlichen Texte, den der Herausgeber hier im übrigen wiedergibt; nicht aber in einer zweiten eigenhändig geschriebenen Abschrift des Briefes an FUCHS, die in SCHNORRS handschriftlichem Nachlaß vorhanden ist.]

suche, an der Spitze einer Kommission die auf mancherlei Weise vorbereitete Prüfung der beiden Arten enkaustischer Malerei anzustellen.

Ich behalte mir vor persönlich Ihre gewiß meine Bitte gewährende Antwort entgegenzunehmen und dann mündlich diejenigen näheren Angaben zu machen, welche Sie selbst als nötig erachten werden ...

München, den 18. April 1837.

Folgende Herren sollten eingeladen werden als Mitglieder der Kommission an der Prüfung teilzunehmen:

Herr Hofrat VOGEL, welcher aber wegen einer Landpartie die Einladung ablehnen mußte;
„ Professor VON KOBELL;
„ Professor KAISER;
„ Dr. PETTENKOFER;
„ Professor SCHLOTTHAUER, Kenntnisse in der Chemie und malerischer Technik in sich vereinend;
„ Professor SCHNORR, wegen der etwa nötigen Erläuterungen etc.

Die genannten Herren nahmen (bis auf den Herrn Hofrat VOGEL, wie schon bemerkt) die Einladung an und am bestimmten Tage zur bestimmten Stunde vereinigte man sich zur Prüfung in dem chemischen Laboratorium der Königlichen Akademie der Wissenschaften.

Noch einmal teilte ich die Veranlassung und den Zweck der anzustellenden Prüfung mit, sodann erfolgte eine Beratung der Herren Chemiker, auf welche Weise dieselbe am sichersten und vollständigsten zu bewerkstelligen sei; endlich schritt man zur Anwendung der gewählten Reagenzien und sonstigen Prüfungsmittel.

Mit den schwächeren Proben begann man.

Die Bilder wurden teilweise mit Ruß eingerieben, dann mit Seife gereinigt. Glut wurde herbeigebracht, um zu sehen, welchen Wärmegrad die Gemälde ertragen könnten, ohne merklich zu erweichen. Terpentingeist und Weingeist schüttete man darauf, um zu untersuchen, wie die Farbe diesen Auf-

lösungsmitteln widerstehe. Man versuchte es mit Ätzkali. Bei allen diesen Prüfungsmitteln hielt die Tafel No. I, so war die Fernbachsche bezeichnet, besser als die andere, ohne daß jedoch der Unterschied ein so auffallender gewesen wäre wie bei den zuletzt angewandten stärksten Mitteln.

Man brachte nämlich konzentrierte Essigsäure herbei und schüttete auf jedes Gemälde ein wenig davon. Die Pariser Tafel fing alsbald unter dieser Macht zu seufzen an. Es brauste und bohrte, zischte und schäumte, während No. I sich nicht rührte. Nach ein paar Minuten hatte die Säure tiefe Löcher durch die Farbe in den Grund gebohrt, während auf der andern Tafel, nämlich No. I, sich nicht die geringste Spur von Verletzung zeigte und man die Säure heruntergoß wie von einem Porzellanteller.

Nun nahm man Schwefelwasserstoffwasser und goß auf jedes Bild eine gleiche Portion davon, und zwar auf eine Stelle, wo reines Weiß, an Davids Untergewand, angewendet worden war. Auch bei dieser Probe wich No. II aus Paris auf der Stelle, und in wenigen Minuten war der vorher ganz weiße Fleck in einen ganz schwarzen umgewandelt, während No. I nur eine fast unmerkliche Bräunung zeigte.

Die Herren Chemiker selbst erstaunten über dieses Resultat, am meisten war aber SCHLOTTHAUER verwundert, der sich besonders vor der letzten Probe gefürchtet hatte und immer meinte, der Schwefelwasserstoff sei ein Feind, der überhaupt vor der Anwendung einer andern Mauermalerei als der Malerei al fresco warne.

Professor KAISER faßte das Protokoll ab über die Sitzung und bezeichnete darin auf das gründlichste die angestellten Proben und die sich ergebenden Resultate. Zum Schluß wurde der Fernbachschen Erfindung, was Haltbarkeit betrifft, entschieden der Vorzug eingeräumt.

Auf den Grund dieses Protokolls machte ich nun alsbald meinen Bericht an den König, hiermit aus dem Dunkel

des Geheimnisses hervortretend. Mein Bericht lautete folgendermaßen:

Allerdurchlauchtigster etc.

Eure Königliche Majestät geruhten mir, dem alleruntertänigst Unterzeichneten, die Wahl zu lassen, ob ich bei der Ausführung der allergnädigst mir übertragenen Darstellungen aus der deutschen Geschichte die Freskomalerei oder die Enkaustik in Anwendung bringen wollte.

Die großen Beschränkungen, welche die Technik der Freskomalerei bei sonst außerordentlichen, in vielen Fällen unersetzlichen Vorzügen mit sich bringt, welche hauptsächlich darin liegen, daß zu wenig Mannigfaltigkeit und Schönheit der Farbstoffe, zu wenig Durchsichtigkeit und Kraft der Tinten zu Gebote stehen, daß bei dem mosaikartigen Zusammensetzen der verschiedenen Teile eines Bildes, bei der unüberwindlichen Abhängigkeit von elementarischen Einflüssen, bei der Schwierigkeit, Unfertiges zu vollenden, Mißlungenes zu bessern ohne Erneuerung im ganzen, die völlige Durchbildung eines Gemäldes in Form und Farbe beinahe unmöglich ist: diese Beschränkungen hatten mich seit langer Zeit mit Sorgen erfüllt, wenn ich an die Ausführung der neuen Aufgabe dachte, welche nebst dem Reichtum der Komposition, Schönheit, Mannigfaltigkeit und Kraft der Färbung, Beachtung der Luftperspektive und abgewogene Haltung, endlich vor allem eine gleichmäßige Durchbildung und Vollendung voraussetzt.

Deshalb gereichte die unerwartet von Eurer Königlichen Maj. mir erteilte Erlaubnis, die Enkaustik anwenden zu dürfen, mir wahrhaft zum Troste.

Eine Entschließung aber wegen der Anwendung der Enkaustik konnte erst nach reiflicher Erwägung und umsichtiger Prüfung dieser Malerei erfolgen, da die Schöpfungen Eurer Königlichen Majestät, an denen mitzuwirken auch ich durch Allerhöchstdero Huld berufen bin, nicht bloß der Gegenwart, sondern auch der Zukunft den Ruhm ihres Königlichen Gründers verkündigen sollen.

Diese Prüfung ist angestellt worden und zwar in einem solchen Umfang, daß ein sicheres Urteil über die Anwendbarkeit der enkaustischen Malerei möglich ist und folglich in bezug auf die im Saalbau der Residenz von Eurer Königlichen Majestät allergnädigst angeordneten Malereien eine Entscheidung getroffen werden kann.

Bei den wichtigen und im einzelnen merkwürdigen Ergebnissen, welche die Versuche herbeiführten, fühle ich mich jedoch aufgefordert, noch ehe ich die Frage der Entscheidung selbst in Allerhöchstdero Hände lege, Eurer Königlichen Majestät einen zwar möglichst zusammengedrängten, aber doch das einzelne berührenden Bericht über den Gang der Untersuchungen in tiefster Ehrfurcht darzubieten.

Zuerst handelte es sich um eine Prüfung jener enkaustischen Methode, welche von MONTABERT erfunden und in Paris von mehreren Malern bereits in Anwendung gebracht worden ist. Diese Methode wurde von Geheimrat VON KLENZE als eine im wesentlichen mit der hier angewendeten übereinstimmende, aber allerdings sehr verbesserte Art dringend anempfohlen,

und der Gefälligkeit desselben verdanke ich das vollständige und zu einer Probe ausreichende, aus Paris mitgebrachte Material.

Mir wurde aber noch ein anderes Verfahren, welches die Erfindung eines hiesigen Künstlers, der zugleich Chemiker, ist, bekannt, und ich sah mich durch die Bereitwilligkeit desselben, mich mit seinem Material zu versehen und zur Anwendung desselben anzuleiten, instand gesetzt, auch dieses Verfahren versuchen und einer Prüfung unterwerfen zu können.

Diese beiden Methoden schienen die besten der jetzt dem Maler zu Gebote stehenden. Auf ihre nähere Prüfung beschränkte ich mich.

Sollte die Prüfung aber eine gründliche und gewissenhafte sein, so mußte diese nach zwei Seiten hin stattfinden: erstlich mußte sich ausweisen, in wiefern diese beiden Methoden dem Maler Genüge leisten; zweitens mußte mit den Mitteln und auf dem Wege der Chemie die Haltbarkeit derselben erprobt werden.

Um als Maler die Vorzüge der einen oder andern Weise kennen zu lernen, malte ich ein und denselben Gegenstand möglichst mit den nämlichen Farbstoffen in den zweierlei durch die Bindungsmittel gänzlich voneinander verschiedenen Weisen.

Nach dieser ersten Prüfung wurde die zweite durch eine aus Chemikern und Malern zusammengesetzte Kommission angestellt, und beide Prüfungen zeigten ein äußerst auffallendes, ganz zugunsten der hiesigen Erfindung sprechendes Ergebnis.

Wenn die malerische Prüfung der hier erfundenen enkaustischen Malerei eine angenehme, ein rasches Voranschreiten begünstigende und doch auch die zarteste Ausführung zulassende Behandlung, Helligkeit und Kraft, Durchsichtigkeit und außerordentliche Pracht der Farben herausstellte, wie die Pariser Methode kaum annähernd sie gibt; so zeigte nicht minder die chemische Prüfung eine Dauerhaftigkeit, welche weder die Pariser Enkaustik noch irgend eine andere bis jetzt bekannte Malart gewährt.

Eine nähere Erklärung darüber, wie ich den Farbenauftrag mittels des Pinsels zu künstlerischen Zwecken gefunden habe, gedenke ich nächstens in Form eines Gutachtens zusammenzustellen; was das Ergebnis der chemischen Prüfung anbelangt, so ist dieses in einem von den die Kommission bildenden Chemikern und Malern unterzeichneten Protokoll niedergelegt, welches nebst den beiden Bildern, an welchen die Proben gemacht wurden, in meinen Händen sich befindet. Die unter dem Protokoll Unterzeichneten sind folgende: Oberberg- und Salinen-Rat Dr. FUCHS, Prof. VON KOBELL, Dr. PETTENKOFER Leibapotheker, Dr. KAISER, Professor SCHLOTTHAUER und Professor SCHNORR.

Nicht nur ich allein, sondern auch die genannten Chemiker und andere Maler, welche mit dieser Enkaustik bekannt geworden sind, sehen die Erfindung als eine im allgemeinen für die Kunst höchst wichtige und für die durch Eure Königliche Majestät ins Leben gerufene und gepflegte Kunst in Bayern ins besondre überaus nützliche und ihr neuen Glanz versprechende Entdeckung an und erkennen darin eine so erfreuliche als auffallende Schickung, daß die Entdeckung einem Deutschen, daß sie Bayern

und der gegenwärtigen, unter der Pflege und dem Schutze Euer Königlichen Majestät gedeihenden Blütezeit der Kunst angehört. Jene Männer sind der Meinung, daß diese Entdeckung der Erfindung der Fresko-, Öl- und Glasmalerei zur Seite stehe; daß unsere vaterländische Kunst sich derselben bemächtigen müsse; daß sie namentlich für die in Frage stehende Aufgabe vollkommen geeignet sei.

Doch Ehre dem, dem Ehre gebührt! Nachdem von der Entdeckung die Rede war, ist es billig, auch des Entdeckers zu erwähnen. Der Erfinder ist FERNBACH, ein Mann, dessen Forschungen die Technik der Malerei schon vieles verdankt. Noch ist das aufgefundene Verfahren ein Geheimnis und vollkommenes Eigentum des Erfinders; jedoch hat derselbe sich bereit erklärt, im Falle der von Eurer Königlichen Majestät gewünschten Anwendung seines Verfahrens im großen mich zu einer solchen Anwendung hinreichend zu unterrichten und anzuleiten.

Nach reiflicher, gemeinschaftlich mit den sachkundigsten Chemikern und Malern gepflogener Erwägung und mit Berücksichtigung der noch weiter unten zu berührenden, keinerlei Schwierigkeiten darbietenden pekuniären Verhältnisse sowie aller übrigen oben angedeuteten Umstände stelle ich nun hiermit in tiefster Untertänigkeit Eurer Königlichen Maj. den Antrag, daß die von FERNBACH erfundene, sowohl die Forderungen der Kunst befriedigende, als auch für die Dauer der Bilder größtmöglichste Bürgschaft leistende Methode enkaustischer Malerei für die mir allergnädigst übertragenen Darstellungen aus der deutschen Geschichte angewendet werden möge, und erbitte allerergebenst für den Fall der allerhöchsten Genehmigung dieses Antrages eine diese Genehmigung aussprechende und mich zu den nötigen Vorkehrungen ermächtigende Erklärung.

Um der nahe liegenden Frage, inwiefern bei der etwaigen Entscheidung für die Enkaustik die für die Ausführung al fresco als zureichend erkannten Geldmittel auch für diese Malerei als genügend angesehen werden können und inwiefern folglich die früher in dieser Beziehung festgesetzten Bestimmungen auch ferner als feste Norm ihre Geltung behielten, im voraus zu begegnen, erkläre ich hiermit, daß zwar das Material der Enkaustik kostbarer ist und für den Maler größere Auslagen herbeiführt als das Material der Freskomalerei, daß ferner bei der Möglichkeit größerer Vollendung und Durchbildung der Darstellungen auch größere Anstrengung bei der Ausführung erfordert werden dürfte; daß ich aber, erfüllt von dem Gedanken, aller Fesseln einer beschränkenden Technik entledigt zu werden und ein Werk Eurer Königlichen Majestät und der Welt übergeben zu können, das so durchgeführt ist, als es meine Kräfte und meine Einsicht irgend gestatten, und um nach Möglichkeit jedes Hindernis, welches der Wahl dieser Malerei im Wege stehen könnte, aus dem Wege zu räumen, gern ein aus diesen Verhältnissen sich ergebendes Opfer zu bringen bereit bin.

Nur was den Erfinder betrifft, der bis jetzt das gewöhnliche Schicksal deutscher Erfinder teilt, nämlich bei den größten und wenn auch erfolg-

reichsten Bemühungen, aus den noch verborgenen Schachten der Erde neue Schätze hervorzuwühlen, unerkannt und unbelohnt zu bleiben, ja selbst in bitterer Armut zu leben, während jene die Früchte ihrer Anstrengungen genießen, die wohl zu ernten, aber nicht zu pflanzen wissen — was diesen Mann betrifft, der der Kunst und Wissenschaft zu Liebe sehr große Opfer gebracht hat, kann ich mich nicht enthalten, denselben der väterlichen Fürsorge und gnädigen Berücksichtigung Eurer Königlichen Majestät dringend zu empfehlen.

München, den 27. April 1837.

Die Antwort blieb nicht lange aus. Der König gab sie mir am nächsten Tage selbst. Aber dieser Besuch, obwohl die Angelegenheiten, die mein Schreiben zur Sprache brachte, rasch und nach Wunsch geordnet wurden, brachte mir doch auch große Pein. Doch ich will berichten, wie sich nebeneinander die Dinge zutrugen.

Der König erklärte gleich bei seinem Eintritt, daß mein Schreiben und die Nachricht über die neue Erfindung ihm Freude gemacht und namentlich das ihm gefallen habe, was ich über die deutschen Erfinder sage. Er erinnerte an das Schicksal, das Kepler betroffen, und rezitierte die Strophen, in welchen Kästner dies herbe Geschick ausgesprochen hat[1]). Für Fernbach solle gesorgt werden, und er sei es zufrieden, daß man dessen Enkaustik anwende. Fernbach solle seine Methode genau beschreiben und das Manuskript bei der Akademie deponieren. Von dem Protokoll, das die stattgehabten Prüfungen und die Resultate beschreibe, wolle er eine Abschrift mit den Unterzeichnungen.

Dies war alles sehr gut; doch nun kommt das Schlimme. Der König verlangte die Tafeln zu sehen, und ich brachte zuerst die Tafel hervor, auf die ich mit den Pariser Farben gemalt

1) [Vermutlich ist das nachfolgende Epigramm Abraham Gotthelf Kästners gemeint:

Auf Kepler.

So hoch war noch kein Sterblicher gestiegen,
Als Kepler stieg — — und starb in Hungersnot:
Er wußte nur die Geister zu vergnügen,
Drum ließen ihn die Körper ohne Brot.]

hatte, die allerdings, weil mir, wie oben bemerkt, das Material ausgegangen und überhaupt das Malen sauer geworden war, übel, namentlich sehr matt aussah.

Wie der König diese Tafel sah, wurde er bös und sagte, das sei schlecht gemalt und er würde das nur für Schülerarbeit gehalten haben. Ich verteidigte mich, so gut ich konnte, und bemerkte, daß ich ja nur etwas gemalt habe, um das Material zu probieren und um den Chemikern Gelegenheit zu verschaffen, auch ihre Versuche zu machen; ich versuchte zu zeigen, wie übel jene Herren meinem Bilde mitgespielt hatten, brachte die andere Tafel herbei, die viel lebhafter und besser aussah; aber der Zorn war einmal ausgebrochen, und ich mußte nun anhören, was der König schon bei einem früheren Besuch auf mildere väterliche Weise mir gesagt hatte: daß ich Rückschritte gemacht hätte, daß der erste Saal der Nibelungen so schön wäre und ihm so große Freude mache; der zweite aber viel schlechter sei etc. Endlich sagte er: W e n n d a s s o f o r t g e h t, d a n n r e u t e s m i c h, d a ß i c h I h n e n n o c h e i n e s o s c h ö n e A u f g a b e g e g e b e n h a b e, w i e j e n e F e s t s ä l e s i n d. Darauf erwiderte ich denn: Majestät, ich lege Ihnen alles zu Füßen, und als er fortfuhr, zornig mit mir zu reden, wiederholte ich die nämlichen Worte, bis er doch etwas milder wurde und ich Luft bekam, mich zu verteidigen, d. h. die Gründe anzugeben, warum die letzten Bilder in dem zweiten Nibelungen-Saal schlechter geworden sind (denn schlecht sind sie und müssen jedenfalls anders, ganz anders werden). Auch hier will ich die Ursachen auseinandersetzen, weswegen jene Bilder mißlangen; zuerst will ich aber vollends auserzählen, was die Unterredung mit dem König betrifft.

Es war mir vorgekommen, als ob ein Besuch von KLENZE, den er mir kurz vorher machte und bei welcher Gelegenheit er die Pariser Tafel sah (die andere hielt ich wohlweislich verborgen) auf die Stimmung des Königs Einfluß gehabt

habe, und nahm daher so bald, als möglich, Gelegenheit, auf die FERNBACHsche Tafel zurückzukommen und zu bemerken, daß KLENZE diese nicht gesehen habe. Dies gab Veranlassung mich nach der Ursache zu fragen, wobei ich denn, aufgeregt wie ich war, alles erzählte, was ich über die Sache wußte: wie FERNBACH seine Erfindung schon damals, als der Königsbau ausgemalt wurde, dem Geheimrat v. KLENZE angeboten habe, wie er aber von diesem behandelt worden sei; daß ich jetzt die Versuche ganz in der Stille gemacht habe, um neue Intrigen abzuhalten, und wie es mir geglückt sei, einem ehrlichen und geschickten Mann zu seinem Recht zu verhelfen. Als ich sah, daß der König mit Teilnahme meine Erzählung anhörte, übermannte mich die Leidenschaft so, daß ich KLENZE einen Linddrachen nannte, der das Land verpeste[1]). — Der König unterbrach meine Erzählung mehrere Mal mit dem Ausruf: das ist ja schlecht! das ist ja schlecht! und wiederholte dann, daß er es zufrieden sei, daß ich die neue Erfindung in den Festsälen anwende, und versprach mir auf meine erneuerte mündliche Bitte mich durch ein paar Zeilen zu dieser Anwendung zu autorisieren. Am nächsten Tage erhielt ich folgendes Schreiben aus dem königlichen Kabinett:

Herr Professor SCHNORR! Was Sie Mir unterm 27. d. M. über die enkaustische Malerei und den Vorteil der Anwendung derselben in den Sälen des Festsaalbaues berichtet haben, hat Mir sehr wohlgefallen, und Ich genehmige nach Ihrem Vorschlag, daß die drei Säle Karls des Großen, Friedrichs des Rotbarts und Rudolfs von Habsburg nach der Erfindung des Malers FERNBACH von Ihnen in Enkaustik (statt der Freskomalerei) ausgeführt werden; zu welchem Ende auch der Bewurf des Untergrundes nach

---

1) [Obschon dieser Äußerung die in ihr liegende Übertreibung den beleidigenden Charakter nimmt, hätte sie der Herausgeber doch hier streichen zu müssen geglaubt, wenn nicht bemerkenswerter Weise König LUDWIG später noch, als sich SCHNORR bei ihm am 13. Januar 1839 für Verleihung des nach dem Drachenbezwinger benannten Ordens vom heiligen Michael bedankte, mit den Worten auf sie zurückgekommen wäre: „Nun, habe ichs diesmal getroffen? ich meine, was den Linddrachen betrifft.“]

Ihrer Angabe und nach FERNBACHS Erfindung, welches Ich der Bauintendanz auftragen werde, angewendet werden soll. Ich setze voraus, und wie Sie selbst schon sich damit einverstanden erklären, daß Ihr Kontrakt dabei unverändert bestehen bleibt, und was die Belohnung des Malers FERNBACH für seine Erfindung und Mitteilung betrifft, so wird darüber Meine besondere Entschließung nachfolgen.

München, den 29. April 1837.

Ihr wohlgewogener König
LUDWIG.

Mit diesem Schreiben ging ich den folgenden Morgen zu KLENZE und sagte zu ihm: Herr Geheimrat, Se. Majestät haben sich gegen mich dahin erklärt, daß die Enkaustik in den Kaisersälen angewendet werden soll; ich habe aber neben der von Ihnen empfohlenen MONTABERTschen Enkaustik noch eine andere Methode versucht, welche den Maler FERNBACH zum Erfinder hat und die bei einer durch hiesige Chemiker veranstalteten Prüfung sich als viel vorzüglicher als jene erwiesen hat. Se. Majestät haben daher auf meinen Bericht sich ausdrücklich für die Enkaustik nach der Erfindung des Malers Fernbach entschieden, worüber ich mich durch dies Handbillett ausweise.

Ehe ich noch mein Schreiben vorzeigen konnte, erwiderte mir KLENZE, daß er bereits durch ein an ihn gerichtetes Billett des Königs von dessen Beschluß in Kenntnis gesetzt worden sei und daß es also weiterer Legitimation gar nicht bedürfe.

Ich empfahl mich nun und war zufrieden, daß diese Angelegenheit glücklich zu Ende geführt worden war. Daß ich von allem FERNBACH eiligst unterrichtete, versteht sich von selbst, so wie auch daß er sich sehr darüber freute; die Freude wurde aber bald noch dadurch erhöht, daß ihm durch Königliche Entschließung ein Jahresgehalt von 400 fl. und die Anwartschaft auf eine kgl. Konservatorstelle an der Pinakothek ausgesprochen wurde.

Was KLENZE anbelangt, so suchte er nun die Sache so zu wenden, als seien die Proben, die von FERNBACHS Enkaustik ihm früher zu Gesichte gekommen, wirklich nichts nütze

gewesen. (Hiltensperger, von dem Klenze behauptete, er habe mit Fernbachs Material nicht zurecht kommen können, sagte mir: er müsse aufrichtig bekennen, daß er damals mit den vielen Proben, die ihm zugemutet wurden, so abgehetzt gewesen wäre, daß er von dem Fernbachschen Material eigentlich nichts sagen könne.) [1]) Er sagte: das was Fernbach gemalt habe, habe ausgesehen, als sei es mit Schuhwichse gemalt; indessen möge er Fortschritte gemacht haben, und, sei nur Wachs das Hauptbindemittel, so sei alles recht. Es bedarf kaum noch angeführt zu werden, daß dies leeres Geschwätz war; denn ich habe Fernbachs Tafeln vom Jahre 1827 gesehen (die noch existieren und als Zeugnis aufbewahrt werden müssen), die ganz dieselbe Technik zeigen, eben das Licht, die Glanzlosigkeit und die Farbe haben wie unsere jetzigen Arbeiten.

Bevor ich zu dem Abschnitt übergehe, der von dem Beginne unserer Arbeit handelt und von den Erfahrungen spricht, die wir bei der Anwendung der Fernbachschen Enkaustik im großen machten, will ich erst näheres berichten über die schon mehrmals erwähnte schlimme Zeit, in welcher mir meine Arbeiten entschieden mißlangen, wodurch großenteils der Verdruß veranlaßt und möglich gemacht wurde, den ich in so reichlichem Maße und so lange Zeit hindurch erfahren mußte.

Erklärung über die Ursachen des Mißlingens meiner Arbeiten während 1834/35.

Es war mir nie gegeben, mit ruhigem, gleichmäßigem, stets auf gerader Linie sich haltendem Schritt voranzugehen. Ich bekenne dies von vornherein, was man auch daraus folgern mag hinsichtlich des Ranges meines Talents. Schon

1) [Der eingeklammerte Satz ist in der Handschrift als Anmerkung hinzugefügt und ist vermutlich ein nachträglicher Zusatz.]

mehrere Male habe ich Zeiten erlebt, wo ich ziemlich auf dem Trocknen saß, weil ich entweder die gute Wasserstraße verlassen und mich unter den Klippen verirrt hatte, oder weil eine Windstille des Geistes eingetreten war. Dann gehörte immer ein tüchtiger Anstoß dazu, um mich wieder flott zu machen; aber je mehr ich zu einem starken Gefühl meiner Verlassenheit kam, desto sicherer stellte sich auch dieser Anstoß ein und gewöhnlich folgte auf eine Zeit der Ebbe eine andauernde, mich weit voranreißende Flut. Das Schlimmste dabei war immer, wenn eine wirkliche Verirrung stattgefunden hatte; weil die Entfernung vom Rechten gewöhnlich zweimal, und zwar auf den entgegengesetzten Seiten geschah. Ich bemerke hier beiläufig, daß ich die schlimmste Zeit dieser Art in den Jahren 1814—15 (zu Wien) erlebte, wo ich gänzlich an meinem Berufe zur Kunst zu zweifeln anfing und bedauerte, daß nicht irgendwo ein gotischer Dom gebaut wurde, der mir Gelegenheit gegeben hätte, als Steinmetz durch Ausarbeitung schöner Ornamente zu einem großen schönen Kunstzwecke mitwirken zu können.

Als ich meine Vorarbeiten zu den Nibelungen machte, geriet ich trotz des gewiß guten Planes für die ganze Anordnung des Werkes und einzelner guter Kompositionen in eine weichliche und sentimentale Richtung, die dem größeren Publikum ganz recht sein mochte, von dem ernsteren und verständigeren Teile der Künstler aber empfunden und getadelt wurde. Einige mir nahe stehende Maler machten mich darauf aufmerksam; einer davon in einer Weise, welche gewiß nicht die rechte war, weil mir dadurch das wirklich Mangelhafte nicht etwa deutlich und richtig bezeichnet, sondern meine Arbeit und Auffassungsweise überhaupt verdächtigt wurde. Vorangetrieben bei meiner Arbeit, konnte ich mir nicht Zeit lassen, bis die empfangenen unangenehmen und die innere Harmonie zerstörenden Eindrücke durch frische, kräftige Empfindungen hervorbringender Lust wieder ver-

drängt waren. Ich mußte voran, änderte ohne jene das Gelingen bedingende Freudigkeit.

Diejenigen Teile, welche weniger schwierig und besser vorbereitet waren, gerieten so ziemlich und wurden zum Teil sogar gut, wie die Gruppen der Frau Ute mit ihren Söhnen, Hagen, Volker, Dankwart in dem ersten der Nibelungen-Säle. Ich war auch durch das schon Vorhandene gehindert, allzu sehr von meiner ursprünglichen Auffassungsweise abzugehen. Im zweiten Saale aber ließ ich mich verleiten von den früher ausgearbeiteten Kartons (bis auf einen, die Ankunft der Brunhilde, den ich als Vorbild gelten ließ) abzugehen und nach bloßen flüchtig verbesserten Umrissen zu arbeiten. Das Drängen des Königs trieb mich dabei zu übermäßiger Anstrengung; die Hilfe, auf die ich rechnete, fand ich nicht. Durch eben angedeutete Rügen getrieben mich ganz auf die Auffassung und Komposition zu werfen, durch Eilen abgehetzt, verlor ich am Ende ganz die Lust am Malen und das Auge für die Farbe. Noch nicht genug. Das Mißgeschick wollte, daß mir gerade in jener unglücklichen Zeit meine gewohnte Färbung ganz verleidet und mir statt des bisher gebrauchten Marmorweißes Kreide zum Malen empfohlen wurde, welche die von mir damals nicht gekannte höchst unangenehme Eigenschaft hat, daß sie im Auftrocknen einen ganz kalten, faden Ton bekommt. Hierzu kam, daß ich es durchsetzen wollte, den Saal zu vollenden, ehe ich mit Malen aufhörte, und deshalb bis in den Februar des Jahres 1835 hinein arbeitete, welches den Nachteil hatte, daß ich wegen Kürze der Tage die Teile nicht gehörig vollenden konnte und daß die Feuchtigkeit viel länger in der Mauer blieb und an der Farbe zehrte. Endlich wurde ich durch den neuen Auftrag gewaltsam aus der Unglücksbahn herausgerissen; leider aber dadurch außerstand gesetzt, die später erkannten und sehr bereuten Fehler wieder gut zu machen. Statt die mißlungenen Bilder herauszuschlagen und zu er-

neuern, mußte ich meine Schande vor aller Welt ausgestellt sehen.

Diese Umstände wurden durch meine Gegner sehr ausgebeutet, und hätte der König, der später sich wirklich ganz von mir abziehen ließ, damals nicht noch einen ziemlich starken Glauben an mich gehabt und hätte ich den neuen Auftrag nicht abgelehnt, wodurch sein Herrschergefühl aufgeregt wurde, so wäre mir der Auftrag zu den Darstellungen für den Festsaalbau nimmermehr geworden.

Die böse Zeit liegt nun hinter mir mit ihren üblen Folgen, wie ich hoffe; ändern kann ich nicht, was geschehen ist; ich will deshalb mich nicht mehr mit Sorgen quälen, sondern an das Gute halten, das sie mir gebracht hat, und mich der Hoffnung getrösten, daß ich auf meiner Künstlerfahrt so Schlimmes nicht mehr zu erleben habe (d. h. mit andern Worten, daß ich so arge Schnitzer nicht mehr begehen werde), als ich von mir berichten mußte. Wohl zu merken: dies schreibe ich im Februar 1839. Die bösen Berichte, die allerdings noch kommen, fallen demnach der hier als vergangen geschilderten Zeit anheim.

Ich gehe nun zu dem Abschnitte über, der von dem Beginne meiner großen Arbeit handelt, und werde dann über die weitere Führung derselben nach Anleitung von Tagesnotizen berichten, in denen ich zwar kurz, aber genau bemerkt habe, was sich zugetragen. Manches wird erwähnt werden, was nicht eigentlich zur Sache gehört, z. B. was den Besuch hoher Herrschaften angeht; da die Notizen aber einmal gemacht sind, so mögen sie auch hier eine Stelle finden.

Beginn der Arbeit in den Kaisersälen.

Habsburger Saal.

Schwind hatte vom Januar (1837) anfangend sich unausgesetzt mit den Kartons zu dem Friese für den Habsburger Saal, von dem ich schon früher berichtete und sowohl den

Gegenstand als auch die Ursache angab, warum ich die Kartons nicht selbst machte, beschäftigt und hatte mit so raschem und gutem Erfolge gearbeitet, daß ich einerseits instand gesetzt war, im Juni mit Malen anzufangen (der Fries war nämlich das erste Stück Arbeit, das wir vornehmen mußten); anderseits zu meiner Freude erkennen konnte, daß ich mit dieser Aufgabe ganz an den rechten Mann gekommen war.

Ich bin noch jetzt der Meinung (Febr. 1839), daß die Kartons zu diesem Friese die schönste Arbeit von Schwind sind; so wie ich auch glaube, daß in dieser Art überhaupt in unserer Zeit nichts Schöneres gemacht worden ist. Nebenbei denke ich allerdings auch mit Zufriedenheit an den Anteil, den ich an der Erfindung und Anordnung habe. Erstlich habe ich den Gegenstand angegeben; die Anordnung des Ganzen ist durchaus von mir. Der Gedanke, jede Mitte der vier Teile mit dem Eichenkranze, den zwei Knaben tragen, zu zieren; die Art, wie sich der Zug ordnet und sich dem Thronsaale zuwendet, um gleichsam die Früchte der neueren, von Rudolf begründeten Zeit zu den Füßen des Thrones unsers Königs niederzulegen, der durch die Künste des Friedens so Großes hervorgerufen, ist ganz von mir. Die kleinen Skizzen, die ich aber gemacht, mußten besonders deshalb wesentliche Umgestaltungen erleiden, als ich anfangs nur auf die zwei langen Seiten des Frieses gerechnet hatte und folglich den ganzen Gedanken des Zuges, nämlich die Künste, Wissenschaften, ländliche und städtische Gewerbe, in einem viel kürzern Zuge unterbringen zu müssen glaubte, als sich nachher als notwendig erwies.

Nach einigen vorangegangenen Proben, die zur Einübung der Stuccatori veranstaltet wurden, fing man an (6. Juni) den ersten Grund zum Friese anzutragen. Schon beim Antragen des Grundes, auf welchen gemalt wird, unterscheidet sich Fernbachs Verfahren von dem, welches man früher hier anwendete. Anstatt nämlich den Grund mit der Kelle zu glätten

wird er bei uns, nachdem er aufgezogen, bloß mit dem Mauerhobel geebnet. Die Sache ist die: der Grund darf nicht gepreßt und gedrückt werden[1]), damit er porös bleibe, um die Massen aufnehmen zu können, mit welchen er vor dem Malen getränkt wird. Auch eine gewisse Rauhigkeit der Oberfläche ist sowohl wegen der Verbindung der Farbe mit dem Grunde nötig, als sie dem Auftrage der Farbe selbst günstig ist. So wird vermieden, was früher nicht vermieden wurde, daß die Farbe bloß als eine Haut auf einer glatten Oberfläche hängt, von der sie später nach Belieben sich wieder ablösen kann. Was das Material anbelangt, so nimmt FERNBACH guten gewaschenen scharfkantigen Sand, etwas Marmormehl und alten Kalk. Der Grund wird in der Dicke von zwei Linien und in zwei Schichten, von denen die obere feiner als die untere ist, aufgetragen; doch läßt man nicht etwa die untere Schicht trocknen, sondern zieht die obere sogleich auf, nachdem die untere gleichmäßig aufgetragen worden ist. In dem zweiten Saal haben die Stuccatori statt des Sandes zermalmten Quarz angewendet, welches zu unserm Zwecke ein treffliches Material sein soll. Noch ist zu bemerken, daß vor dem Aufziehen des Malgrunds der erste rauhe Mauerbewurf von seiner kristallinischen Oberfläche befreit und tüchtig genetzt werden muß, damit die Bindung mit dem Malgrunde vollständig sei.

Einen Monat später (so lange mußte man warten, um den Grund gut trocknen zu lassen) wurde mit dem Einschmelzen der aufgetragenen Massen begonnen vermittels eines tragbaren Öfchens, das an seiner Vorderseite nur vergittert ist, damit die Glut ausströmen könne. An mehreren Stellen bildeten sich gleichsam Blasen, und der Malgrund trennte sich vom Mauergrund, großenteils deshalb, weil der erstere nicht sorgfältig genug aufgezogen war, zum Teil aber auch deswegen, weil [man] die beim Ziehen der Gesimse früher entstandenen

---

1) [*In der Handschrift:* geworden.]

Löcher in der Mauer (man befestigt nämlich die Latten, auf welche die Gesimsmodelle beim Ziehen sich stützen, mit großen eisernen Stiften) nicht sorgfältig vermacht, sondern nur leichtsinnig mit Gips verschmiert hatte. Hinter einem sich ablösenden Stücke fanden wir sogar einen großen hölzernen Keil in der Mauer, welcher einen Eisenstift hatte halten müssen und vergessen worden war.

Das zeigte sich nur zu deutlich, daß das Fernbachsche Verfahren auch eine sorgfältige Arbeit von seiten des Stukkators verlangt. Klenze freilich schob alles auf Fernbach, und ich hatte mehrmals Not, letzteren gegen die Angriffe des ersteren zu decken.

Nachdem die beschädigten Stellen der Gründe wieder ausgebessert waren (am 13. Juli), befestigte ich die Pausen und fing mit meinem Schwager Friedrich von Olivier an durchzuzeichnen, und sofort gingen wir zur Konturnierung mit dem Pinsel und zur Untertuschung über. Dann wählten wir bestimmte Abteilungen des Frieses zur weitern Ausführung. Mein Schwager nahm die bildenden Künstler, ich die Musiker und die Dichter.

Unter meinen Notizen steht: am 31. Juli. Abhaltung von der Arbeit durch den Besuch des Kronprinzen von Schweden und der Herzogin von Leuchtenberg auf meinem Atelier (in der Akademie).

Anfangs August kamen Gieszmann und Echter zu Hilfe und nahmen jeder, Gieszmann die Hopfenbauer, Echter die Getreidebauer, eine Abteilung. Zu Anfang September kehrten Jäger und Palme aus Italien zurück und legten sogleich mit Hand an das Werk. Jäger übernahm die zwei Abteilungen, d. h. die ganze kurze Wand gegen den Hofgarten, und Palme die Abteilung der Bergleute etc. Später übernahm mein Schwager noch die Viehzüchter und die Techniker, Astronomen, Feldmesser etc., ich die Abteilung der Wissenden und die Kränze mit den Bändern, Gieszmann die Weinbauer

und die zweite Abteilung der kurzen Wand gegen den Residenzhof. Diese letzte der zwölf Abteilungen ist in Hinsicht auf Malerei das Beste, was in diesem Jahre gemacht worden ist.

Während des Augusts und Septembers wurde auf die großen Wandflächen, die im nächsten Jahre gemalt werden sollten, der Malgrund aufgezogen.

Am 13. September. Prinz Johann von Sachsen auf meinem Atelier (in der Akademie).

Ende dieses Monats ließ ich den Grund einer Abteilung unsers Frieses vergolden. Am 20. Oktober kam der König mit Klenze, um unsere Arbeit zu sehen, und ersterer äußerte diesmal, nachdem er sich bei einem früheren Besuch keineswegs befriedigt erklärt hatte, seine Zufriedenheit mit der Malerei, so wie er sich auch vollkommen einverstanden erklärte mit der Vergoldung des Grundes. „Gold schadet nie, am wenigsten wenn wirs in der Tasche haben“, geruhten Se. Majestät zu sagen.

Anfang Novembers war der Fries bis auf einiges vollendet, das wir bis zum Frühjahr aufschoben, sowie auch mit der Vergoldung des Grundes ausgesetzt wurde, um den Fries erst noch besser austrocknen zu lassen.

Wir machten nämlich die Bemerkung, daß der Fries da, wo die letzten schützenden Überzüge noch nicht aufgestrichen waren, noch eine Ausdünstung der Mauer zuließ; an jenen Stellen hingegen, die überzogen waren, nur bei einzelnen, noch offen geblieben[en] Pores die Feuchtigkeit herausließen, die dann wegen ihrer laugenartigen Beschaffenheit die Masse, womit der Grund getränkt wird, angriff und sich braun färbte. An mehreren Stellen, die vergoldet waren, konnte die Feuchtigkeit gar nicht heraus und hob den Ölgrund, Bläschen bildend, in die Höhe. Im nächsten Jahre hatten diese Erscheinungen sich beinahe ganz verloren, und im März 1838 konnte ich mit Friedrich die nötigen Nachbesserungen an

dem nun bereits vergoldeten und mit der schützenden Masse überzogenen Friese vornehmen. Am 12. März wurde das Gerüst weggenommen[1]).

Anhang.

Ausgewählte Tagebuchaufzeichnungen.

1839.

Juli 5. Besuch Seiner Majestät des Königs . . . Sehr hervorgehobene Bemerkung, daß diese geschichtlichen Darstellungen nicht nach Klenzes Wunsch mir seien übertragen worden, sondern nur nach seiner (des Königs) Entscheidung.

Oktober 18. Sehr freundlicher Besuch des Königs . . . Venetianische Briefe[2]). Das auf der Nase zerschlagene Rauchfaß. Briefe, die nicht am Spiegel aufgesteckt werden. Andere Saiten werden aufgezogen, dem König wird nun erlaubt zufrieden zu sein.

(Okt.) 30. Seine Majestät in der Akademie und auf meinem Atelier. Spricht von seinem neulichen Besuche und äußert, daß er absichtlich einmal bei trübem Wetter gekommen sei und daß sich auch da die Malereien sehr gut ausgenommen hätten. Wieder die Venetianischen Briefe erwähnt. Ich nehme Gelegenheit zu erklären, daß die Gerüchte, welche Dr. Stieglitz als Verfasser und Kaulbach als Beteiligten bezeichnen, keinen Grund hätten. (Über eines und das andere hatte ich bestimmte Nachrichten, auf welche ich mich verlassen durfte.) Der König nimmt dieses ihm schon früher zu Ohren gekommene Gerücht nicht auf, äußert aber, daß er zu Kaulbachs Charakter kein Vertrauen habe und daß ihm das abwechselnde Parteimachen entweder mit Cornelius

---

1) [Die Originalhandschrift bricht hier unvollendet ab. Hinzugefügt sind noch die Worte: „Cartons“ und „Eingabe wegen Fernbach“ zur Bezeichnung dessen, wovon weiterhin die Rede sein sollte.]

2) [Vgl. oben S. 62ff.]

oder mit Klenze nicht gefalle. Ich sage zu Kaulbachs Verteidigung, was sich sagen läßt, und erkläre das, worüber man sich zu beklagen hat, mehr aus der unter dem Drucke unglücklicher Lebensverhältnisse entwickelten Zerrissenheit seines Gemüts als aus bestimmter Hinneigung des Herzens zum Schlimmen. Der König kommt nun auf Klenze zu sprechen und sagt mir, er habe in gewissen, an jenen gerichteten Briefen unter anderm auch Folgendes geschrieben: Ihre hämischen Ausfälle gegen andere und Ihre Anmaßung (Arrogance) haben mein großes Mißfallen erregt, ohne daß ich deshalb Ihre sonstigen Verdienste verkenne etc. Dann erzählt mir der König ausführlich, wie der Herr Geheimrat Peter Hesz wieder aus Rußland heraus hat bugsieren wollen.

Dezember 19. Besichtigung und Beurteilung der Kompositionen zu den zwölf kleinen Bildern im Saale Karls des Großen, welche ich meinen Gehilfen übertragen habe. Konkurriert haben Jäger, Gieszmann, Palme und Strähuber. Sieben Gegenstände waren bearbeitet und achtzehn oder mehr Kompositionen eingeliefert worden. Fürs erste wählte ich von jedem eine zur Ausführung. Jäger hatte am meisterlichsten, Strähuber am glücklichsten gearbeitet.

1840.

April 23. Die zwölf Felder für die oberen (kleinen) Bilder im Saale Karls des Großen sind nun vollständig von Fernbach zubereitet; jedoch ohne Glut, welche wir so nahe an der Decke und so dicht an reichen Stuckverzierungen nicht anzuwenden wagten.

(Apr.) 26. An dem Bilde „Rudolf als Richter“ zeigte sich immer viele Feuchtigkeit. Entweder sie drängte sich durch die Pores und färbte sich braun, indem sie Bindestoffe aufnahm, oder sie bildete Blasen. Jetzt sind mehrere dieser Blasen aufgesprungen, und sobald wir wieder an die Arbeit kommen, werden diese Stellen ganz neu gemalt, und es steht

sicher zu hoffen, daß wenig oder nichts mehr in Zukunft sich zeigen werde. Klenze aber, der mir gestern begegnete, gründet darauf von neuem die Behauptung, unsere Malerei tauge nichts und dies Bild werde zugrunde gehen, wie das am Theater[1]). Bloß die Besorgnis eines Freundes und das Interesse an meinen Werken veranlaßt ihn zu diesen Äußerungen, wie er sagt. Er sei sehr verkannt worden. Ich erkläre ihm, daß diese Erscheinungen (die ich heute nochmals untersucht habe) gar nichts bedeuten, daß nichts als Feuchtigkeit die Ursache davon sei; daß wir fortwährend prüften, daß ich mich nicht unbedingt Fernbach hingegeben, sondern strenge über alles gewacht habe . . .

Juni 2. Heute nachmittag, als gerade der Erbgroßherzog von Hessen im Nebensaale war, gerät ein Teil der Masse, mit welcher man eben fortfahren wollte die Mauer zu bereiten, in Brand, und entsteht daraus eine Feuersgefahr, welche schnell zu entfernen der [Erb-]Großherzog selbst tätig ist. Ich kam gerade dazu, als Fernbach und meine beiden Leute voller Schrecken am Eingange des Baues standen. Klenze, der auch eben kam, um den [Erb-]Großherzog herumzuführen, war wütend und schrieb mir ein paar Zeilen, worin er mich zu bestimmen sucht, diese Einbrennmethode[2]) zu verbieten. Unter solchen Umständen werde ich wohl verzichten müssen, die Glut weiter anwenden [zu lassen], und mich damit begnügen, die Bereitung der noch übrigen Mauerflächen sowohl als auch die Überzüge der fertigen Bilder mit bloß vor dem Auftragen erwärmter Masse bewerkstelligen zu lassen. — Dieser Vorfall ist noch das härteste, was mir begegnete, seitdem ich mich in betreff der Enkaustik an

---

1) [Vergl. Ludwig Trost, Zur Geschichte der Giebelfeldbilder am Hof- und Nationaltheater in München: Jahrbuch für Münchener Geschichte Erster Jahrgang. München 1887. S. 357—362.]

2) [Klenze in seinem Briefe vom 2. Juni 1840 nennt sie „unvernünftig".]

FERNBACH angeschlossen, weil hierin ein Aufrechthalten seines Verfahrens, das ich bisher mit so vielen Kämpfen durchgesetzt habe, nicht mehr möglich scheint. Meine Hoffnung ist nun darauf gerichtet, daß am Ende für die Haltbarkeit das Einbrennen nicht so entscheidend ist, als ich glaubte.

(Juni) 7. Bei ruhigerer Überlegung halte ich denn doch die Sache noch nicht verloren und hoffe eine Wiederherstellung auf dem alten Fuße, nämlich was das Wesentliche anbelangt; größere Vorsicht muß angewendet und einiges im Verfahren geändert werden. Ich schreibe an KLENZE und bemerke, daß das Öfchen gar nicht mit dem Ereignis in Berührung stand, sondern nur der Wärmapparat, welcher auch bei kalter Bereitung der Mauer angewendet werden müsse [1]). Würde dieser in Zukunft mit größerer Vorsicht und nur außer dem Saale angewendet, so werde nichts mehr geschehen, und man solle doch wenigstens gestatten, den noch fehlenden Teil der Wandfläche zu meinem Bilde einzubrennen.

(Juni) 9. Zu Geheimrat VON KREUTZER gerufen, welcher vom König, an den KLENZE den Vorfall berichtet hat, den Auftrag erhielt, mit mir die Sache zu besprechen. KREUTZER ist billig und, nachdem ich ihm alles erklärt, meint er, daß das Ereignis weiter keine Folge haben werde; nur müsse man die von mir angedeuteten Vorsichtsmaßregeln anwenden. Eine Abschrift des Briefes von mir an KLENZE, die ich ihm übergebe, wird er morgen dem Könige schicken, und es ist nun zu hoffen, daß die Sache beigelegt und vom Könige die Erlaubnis zur Fortsetzung unserer Arbeit erfolgen werde.

(Juni) 10. KLENZE, der zurückgekehrt von Salzburg, wohin er unmittelbar nach dem Ereignis abreiste, läßt mich

1) [Dem Briefe an KLENZE ist zu entnehmen, daß ein schlecht befestigtes Brett und ein unglücklicher Tritt den Wärmapparat für die Wachsauflösung in eine schwankende Bewegung versetzt und bewirkt hatten, daß brennender Spiritus mit der Masse in Berührung kommen konnte. Zu der Zeit, als sich der Unfall zutrug, wurde noch gar nicht eingebrannt, sondern erst mit den Vorkehrungen dazu begonnen.]

fragen, wann ich im Bau wäre, weil er daselbst mit mir zusammenzutreffen und mich zu sprechen wünscht. Ich fand mich daselbst heute nach Tisch ein und in wenig Minuten war die Sache abgemacht. Er sagt mir, daß er nicht die Meinung gehabt habe, eine Unterbrechung zu bewirken; er habe den Vorfall an den König berichten müssen, aber dabei gebeten, Kreutzer seine Befehle zu erteilen wegen seiner (Klenzes) Reise . . .

(Juni) 19. Die Sache ist nun im reinen. Kreutzer schreibt mir ein Briefchen, worin er berichtet, daß der König mich ungehindert in der bisherigen enkaustischen Weise fortfahren läßt. Noch heute wird der Rest der Wandfläche eingebrannt und morgen der Farbengrund aufgetragen.

Juli 7. Jäger hat heute sein Bild (Barbarossa und der Papst in Venedig) beendigt und fängt sogleich im Karls-Saale an Karls Tod auszuführen, den er komponiert hat. Sein Bild ist ganz vortrefflich geworden und findet allgemeinen und gerechten Beifall. . . Die Gründe in diesem Saal [dem Barbarossa-Saal] sind jetzt vortrefflich, von Feuchtigkeit zeigt sich keine Spur. Durch den Aufstrich eines weißlichen Grundtones unmittelbar nach dem Auftrag der Massen bekommt die Mauer eine sehr angenehme Farbe, welche auch erleichtert hell zu malen, und seitdem diese Grundfarbe mit einem großen Pinsel gestupft wird, hat die Wandfläche auch ein sehr gutes Korn, und die Farbe bleibt gut sitzen. Von dem Zerteilen der Farbe, was uns im vorigen Frühjahre so zu schaffen machte, zeigt sich heuer keine Spur. Fernbach hatte neue Versuche gemacht, wie er mir gestand. — Seit vorigem Jahr nimmt Fernbach auch etwas Kautschuk unter die Masse . . .

September 3. . . Unsere Enkaustik veranlaßt nicht die mindeste Sorge, handhabt sich mit größter Bequemlichkeit und gewinnt immer mehr Gönner. Von einigen Seiten, z. B. H. Hesz, hören wir den Vorwurf, daß wir zu bunt malen.

Etwas ist daran: durch das frühere Schreien nach Farbe haben wir uns verleiten lassen, hie und da ein wenig zu weit damit zu gehen; aber geholfen ist da leicht, und wir wollen uns bessern . . .

Oktober 14. Seine Majestät der König nach 12 Uhr mittags bei Sonnenschein in den Kaisersälen . . . Äußert sich über CORNELIUS Arbeit, die vor wenig Tagen beendigt und unmittelbar nach seiner Ankunft von ihm gesehen wurde. (Der König kam am 11. Oktober nach München zurück und besichtigte am 12. die Ludwigskirche.) Er ist und bleibt unzufrieden mit dem Hauptbilde, was Ausführung anbelangt, und äußert sich keinesweges in dem Sinne über CORNELIUS, wie es ein vortrefflicher Aufsatz in der heutigen Nummer der Allgemeinen Zeitung tut, der, wenn von FÖRSTER, wie ich glaube, diesem alle Ehre macht[1]).

November 17. Abermals ein freundlicher Besuch des Königs. Fast sein erstes Wort ist gegen CORNELIUS gerichtet. Man hätte, sagt er, das gestern CORNELIUS zu Ehren gegebene Fest lieber nach Beendigung des Kartons ihm geben sollen. Von KLENZE wird gerühmt, daß er Schönheitssinn im ornamentalen Schmuck kund gebe; per l'architettura, setzt der König hinzu, io preferisco il giardiniere.

(1840) Das Jahr 1840 ist nun abgelaufen ohne mir weitere Veranlassungen zu wichtigen Bemerkungen dargeboten zu haben. Der König scheint uns seine Gunst zu bewahren. Die große Wildschweinsjagd trägt auch mir wieder etliche Blutwürste ein — das ist immer ein gutes Zeichen. Dennoch wird die Gunst nicht so weit reichen, daß sie mir Gewinn brächte bei den großen Veränderungen, die sich in meiner Stellung als Künstler, namentlich als Professor an der Aka-

1) [Schon an einem der ersten Tage des Augusts hatte der König, von GÄRTNER begleitet, aber ohne CORNELIUS den Zutritt zu gestatten, jenen denkwürdigen Besuch in der Ludwigskirche ausgeführt, in dessen Folge sich CORNELIUS entschloß, München zu verlassen.]

demie in diesem Jahre ergeben werden. Cornelius, unser Direktor, verläßt München. Vermutlich wird Gärtner sein Nachfolger, und dann wird kleine Wirtschaft verbessern wollen, was große Wirtschaft übersehen und vernachlässigt hat. Glück zu! Der Herr schenke uns ein gutes Neues Jahr und segne die Enkaustik!

1841.

Januar 6. . . Gestern (am 5. Januar) wurde ich benachrichtigt, daß der König sich habe ansagen lassen; ich ging also in die Säle, und alsbald kam der König und war sehr gnädig . . . Von Cornelius war diesmal nicht die Rede . . . Beim Fortgehen nahm ich Gelegenheit mich für den Anteil an der Jagdbeute und für die Konzertbillets zu bedanken. Der König meinte, ich sei nicht im Konzert gewesen; auf meine Versicherung, daß ich drin gewesen sei, mich aber nicht habe vordrängen wollen, äußerte er mit großer Freundlichkeit: es sei ihm lieb, mich da zu sehen und zu sprechen, damit jedermann sehen könne, wie sehr er mich schätze. — Solche Äußerungen können mir nur angenehm sein, sie können mich aber nicht täuschen in Ansehung dessen, was ich durch den König zu erlangen hoffen darf. Ich erwarte nichts.

(Januar) 25. Der König in der Akademie, woselbst ich die Kartons zu den schmalen Feldern neben dem Einzug in Mailand und dem Versöhnungsfest in Venedig, sowie zu der Belehnung Ottos von Wittelsbach bereits ziemlich fertig zeigen kann. Der König war so munter wie je . . . In betreff des Cornelius sagt er, daß dieser bis jetzt von seinem Fortgehen weder dem Minister noch ihm etwas gesagt habe. Merkwürdig. Äußerungen über Kaulbachs Unbeharrlichkeit im Arbeiten, d. h. in Ansehung der Wahl der Gegenstände.

April 12. Abreise des Cornelius von München. Interregnum der Akademie. Die letzten Zeiten hatten Cornelius

und mich einander näher gebracht. Meine Kaisersäle schienen ihm zu gefallen. Der Besuch, den er ihnen vor etlichen Tagen widmete, war übrigens der erste, den er daselbst gemacht hat[1]). Vom Thronsaale meinte er, es sei doch mit das beste, was KLENZE hervorgebracht habe.

Mai 13. Geheimrat VON SCHELLING und seine Familie gehen mit mir in die Säle. SCHELLING beweist eine Freude und Teilnahme an meinen Arbeiten, wie sie meine Kollegen mir entfernt nicht bewiesen haben. Imperium, unter einer weiblichen Figur dargestellt, ist ganz recht, und SCHELLING begreift die KLENZische Einwendung dagegen nicht.

Juli 6. Auf meine schriftliche Einladung kommt der König, um wegen der Bildereinfassungen im Barbarossa-Saale zu entscheiden. Der König, der überhaupt ganz besonders freundlich und gnädig ist, läßt sich nach gewöhnlicher Weise über CORNELIUS vernehmen. Darnach sagt er auch: „mich wundert, daß der König von Preußen Sie (nämlich mich) noch nicht nach Berlin berufen hat; aber nicht wahr, Sie gingen mir nicht fort?" — Einiges dachte ich mir, was ich nicht sagte, und sagte einiges von Erfüllung meiner Pflicht etc., was ich mir, streng genommen, wohl nicht ganz so dachte; zu einer gehörigen Erwiderung gebrach es an Zeit, wie gewöhnlich.

---

1) [Ohne auf die spätere Entwicklung des Verhältnisses zwischen CORNELIUS und SCHNORR einzugehen, erwähne ich hier nur, daß SCHNORR in einem Rückblick noch am 9. September 1852 in seinem Tagebuch vermerkt, CORNELIUS habe gegen ihn ein „oft schroffes und von Mißtrauen zeugendes Verhalten" beobachtet. Einmal — so erfährt man durch einen Brief SCHNORRS an BUNSEN vom 14. November 1831 —, als CORNELIUS im Juli 1831 mit OVERBECK zusammen aus Rom nach München zurückgekehrt war und letzterem zu Ehren am Starnberger See jenes große Künstlerfest abgehalten wurde, löste sich bei CORNELIUS die Zunge derart, daß er SCHNORR „unter den Versicherungen der innigsten Liebe mitteilte, wie wenig ihm seine Arbeit in Rom gefallen habe und daß er und alle ihn nur für einen Genremaler im großen halten könnten, sein schlechtes Kunsttreiben mit seiner Gesinnung zusammenhänge und gewiß sehr von seinem Haß des Katholizismus herrühre."]

August 1. Das Schiedsgericht des hiesigen Kunstvereins hat den Vorschlag ZIMMERMANNS, des Landschaftsmalers, meines Landsmanns, eines meiner großen Bilder von THÄTER als Vereinsgeschenk stechen zu lassen, mit Beifall aufgenommen und bereits mit THÄTER einen Vertrag abgeschlossen, nach welchem er den Einzug Kaiser Friedrich Barbarossas in Mailand zu stechen hat. Den Karton zu diesem Bilde samt allen Studien nach dem Nackten, die ich dazu gemacht, schicke ich nach Weimar, wohin THÄTER sich begibt, um daselbst sich niederzulassen.

(August) 14. Alle sechs Wände im Karls-Saale sind eingebrannt und zubereitet, sodaß diese Prozedur nun ganz vollendet ist, und zwar ist nicht der mindeste Unfall weiter begegnet. Woher kam es nun, daß im Rudolfs-Saale so viele Stücke sich ablösten? war die Frische der Mauer und des Mörtelgrunds [1]) die Ursache oder der nachlässige Auftrag oder beides? Im Karls-Saale wurde übrigens die oberste feine Schicht des Mörtels aufgetragen, ehe die untere Lage trocken war, sodaß hieraus sich wenigstens die gute Bindung der feinen und gröbern Mörtellage erklärt: jedenfalls sieht man, daß die Sache zu machen ist und daß wir wohl taten, uns nicht voreilig abschrecken zu lassen.

September 10. Heute sah ich mir HILTENSPERGERS Malereien an, die zu sehen ein überaus großsprecherischer Artikel im Kunstblatt [zum Morgenblatt 1841 Nr. 69—71] von Geheimrat KLENZE mich begierig gemacht hatte. Das „vollendete Muster“ für antike Darstellungen, das nach jenem Aufsatz alles hinter sich zurück lassen soll, was bisher in diesem Bereiche ausgeführt worden ist, will mir nicht so ganz einleuchten, und mein „halbbarbarischer“ Geschmack findet noch immer mehr Befriedigung in der Anschauung der

---

1) [Nach einer Anmerkung im Tagebuche waren unter Dach gekommen: der Habsburger-Saal im September 1833, der Hohenstaufen-Saal Ende des Jahres 1834, der Karolinger-Saal Ende des Jahres 1836.]

„eigentümlichen" Darstellungen eines CORNELIUS etc. als in der Betrachtung dieser faden, weder gut gedachten noch gut gezeichneten oder gut gemalten Tapetenmuster. HILTENSPERGER scheint mir selbst seiner Sache nicht so gewiß, wie es der Herr Geheimrat, nach jenen Trompetenstößen zu urteilen, sein mag [1]).

Oktober 12. . . . Alles wäre gut, nur macht uns das Bild, das GIESZMANN malte (Treuga Dei) zu schaffen, da immer noch viel Feuchtigkeit zum Vorschein kommt, zumal nachdem durch das Überziehen und Einschmelzen die Mauer geschlossen worden ist. An mehreren Stellen haben sich Blasen gebildet, die ganz mit Wasser angefüllt sind, an andern Orten ist alles voller brauner Pünktchen, die sich erzeugen, wo das Wasser aus den etwa noch vorhandenen oder neu sich bildenden Pores der Mauer hervordringt . . . Im Barbarossa-Saal kommt nichts obenbezeichneter Art vor; alles ist, wie man es nur wünschen kann.

---

1) [KLENZE zielt vermutlich auf R. WIEGMANNS noch heute Beachtung verdienende Schrift „Der Ritter LEO VON KLENZE und unsere Kunst" (Düsseldorf 1839), wenn er zu Anfang des erwähnten Aufsatzes in tönenden Worten sich dagegen verwahrt, daß er etwa „die namenlose Stupidität belehren wolle, mit welcher eine nur durch persönliche Mißgunst geleitete, höchst verächtliche Kritik manche Äußerungen" in seinem Werke „Aphoristische Bemerkungen, gesammelt auf einer Reise nach Griechenland" „angegriffen habe". Was KLENZE in demselben bemerkenswerten Aufsatze von HILTENSPERGERS nach SCHWANTHALERS Entwürfen ausgeführten Bildern sagt, ist durch Sperrdruck hervorgehoben und lautet: „Diese Bilder sind es aber, welche uns als vollendete Muster der Auffassungs- und Darstellungsart antiker Gegenstände im echt antiken Sinne erscheinen, so wie sie die neue Zeit befolgen kann und muß, wenn sie nicht einerseits der leblosen akademischen Nachäfferei der DAVID- und GIRODETschen Schule oder andererseits der halbbarbarischen, gleichsam absichtlich unwissenden, rohen und unschönen sogenannten eigentümlichen Auffassung antiker Gegenstände verfallen will, welche in der neuesten Zeit ihre Parteigänger und Vertreter gefunden hat." Zu diesen Worten sei auf WIEGMANNS Schrift S. 88 hingewiesen, wo man liest: „Darum malte auch CORNELIUS nicht für alte Griechen, sondern für uns, und bewies der Nachwelt, daß auch unsre Zeit eigentümlicher Werke fähig sei."]

(Oktober) 20. In den letzten Tagen hatte ich Gelegenheit mancherlei zu hören über Enkaustik und andere neue Malarten. Herr AUGUST GRAHL[1]) wendet ein Bindemittel an, welches er für das vollkommenste der ihm bekannten hält. Die Behandlung der Farbe, d. h. was deren Auftrag betrifft, scheint viel Übereinstimmendes mit unserer Art zu haben, doch muß das Bindemittel anderer Natur sein als die unsern, da die Verdünnung der Farben durch Wasser bewerkstelligt wird. GRAHL meint, seine Methode sei überall anzuwenden, auf der Mauer, wie auf Holz; eine besondere Bereitung der Unterlage scheint nicht stattzufinden. Es versteht sich, daß das fertige Gemälde dem Wasser widersteht. Sollte etwa Alaun sein Bindemittel sein wie bei der COLLMANNschen Technik?[2]) . . .

(Oktober) 21. Der König bei mir auf meinem Atelier in der Akademie . . . Spricht wieder von CORNELIUS in der gewöhnlichen Weise, vom König von Preußen, welcher mich wohl auch haben möchte etc. Daß er mich nicht gerne ließe, sehe ich; daß ich aber von ihm nichts zu erwarten habe, was außer dem Bedungenen, mir kontraktmäßig Zukommenden liegt, sehe ich auch. Von unserm neuen Direktor GÄRTNER ist nicht die Rede, wohl aber sonst von der Akademie.

November 17. KLENZE läßt mir sagen, daß um ein Uhr der König von Preußen meine Säle sehen würde . . .

(November) 25. Man läßt mir sagen, daß der König (unser König) die Säle besuchen wird . . . Dann fragt er wieder, ob denn der König von Preußen uns (nämlich mir und JÄGER) keine Anträge gemacht habe, und bemerkt noch

---

1) [A. GRAHL, Miniaturmaler, geb. 26. Mai 1791, gest. in Dresden 13. Juni 1868. Seine Erfindung ist bis zu seinem Tode Geheimnis geblieben.]

2) [Genaueres über diese Technik ist dem Herausgeber nicht bekannt. Erfinder war vermutlich der Architekt und Dekorateur LEONHARD COLLMANN, ein in München unter Gärtner ausgebildeter Engländer deutscher Abkunft.]

zuletzt, bei CORNELIUS Berufung habe er kein Wort verloren, bei mir aber würde es anders sein.

1842.

Januar. Das vergangene Jahr endete beiläufig wie das vorhergehende mit Kunst, Gunst und Blutwürsten. Was die bei dem vorletzten Jahresschluß erwarteten Veränderungen an der Akademie anbelangt, so haben sie sich in der vermuteten Weise gestaltet. GÄRTNER ist Direktor geworden. Er ist es nun schon seit längerer Zeit (seit Ende Oktober), und ich kann nicht anders sagen, als daß ich alle Ursache habe mit ihm zufrieden zu sein; dennoch ist meine Furcht hinsichtlich der kleinen Wirtschaft an der Akademie, wie ich sie beim vorigen Jahresschluß ausgesprochen habe, nur allzusehr gerechtfertigt worden. Sei es der König, sei es das Ministerium, sei es, wer es wolle, wir werden recht geplagt [1]).

Was die Enkaustik anbetrifft, so geht es im ganzen gut, und meine Meinung darüber bleibt unverändert. Aber doch nehmen die Plackereien und Sorgen noch kein Ende. Im Habsburger-Saal macht uns die Feuchtigkeit noch immer zu schaffen . . .

Es ist nun entschieden, daß unsere Säle am 12. Oktober aus Veranlassung der Vermählung unseres Kronprinzen eingeweiht werden, und der König treibt nun nach seiner dringenden Weise unablässig. An uns soll es nicht fehlen. Gott erhalte mich nur gesund!

---

1) [Zur Erläuterung diene, was SCHNORR am 16. Oktober 1842 an BUNSEN schreibt: „Auch meine Stellung an der Akademie ist mir seit CORNELIUS Abgang sehr verleidet. Da in der untersten Klasse der Akademie, wo nach Gips gezeichnet wird, die Anzahl der Schüler unverhältnismäßig groß ist und der Professor dieser Klasse der Arbeit und Aufsicht nicht Herr wird, so sollen HESZ und ich die Korrektoren machen und täglich gewisse Stunden in diesen Räumen zubringen. Wäre ich einigermaßen in der Lage, meinen Professor-Gehalt aufgeben zu können, so würde ich auf der Stelle die Akademie verlassen."]

(Januar) 18. Ein Besuch des Königs auf der Akademie... Es kommt bei Erwähnung KAULBACHS auch die Rede auf KLENZE, dessen Porträt der erstere jetzt malt. Der König ist ungehalten, daß Kaulbach alle Augenblicke etwas anderes anfängt, und sagt, er begreife nicht, was er an dem Porträt habe, ob ers vielleicht auf dem großen Bilde (Zerstörung von Jerusalem) anbringen wolle? Ich sagte: Majestät, er wird es vielleicht zur neuen Ausgabe des Reineke Fuchs (mit Stahlstichen nach KAULBACH) als Titelblatt benutzen. Mein allergnädigster Herr machte einen ungeheuern Satz und drehte sich auf dem Absatz herum und sagte: das war ein guter Einfall.

(Januar) 19. Heute gab ich an KREUTZER ein langes Schreiben ab, worin ich den Anspruch an eine Vergütung wegen des Frieses im Habsburger-Saal, welcher in dem Verzeichnis der Räume, das dem Kontrakt zum Grunde liegt, gar nicht angeführt ist, nachweise.[1] Ich habe die Summe von 5000 fl. genannt, die ich glaube verdient zu haben; wir werden sehen, was kommt.

(Januar) 22. Über Erwarten gut und schnell gewinnt meine Sache ein Ende. KREUTZER, der mich hat rufen lassen, eröffnet mir, daß der König meine Forderung mit einem Abzug von 500 fl. genehmigt habe. Der Abzug wird daher geleitet, daß in meinem vorgelegten Kostenanschlage die Zusammenstellung der einzeln veranschlagten Bilder die Summe von 69000 fl. ergibt; da ich nun die Hälfte der mir abgezogenen Summe[2]) begehrt habe, so erhalte ich mit 4500 diese geforderte Hälfte . . .

März 9. Besuch Seiner Majestät des Königs auf meinem Atelier. Ungestüm antreibend, im übrigen freundlich.

1) [Das Schreiben hebt hervor, daß der Fries mit seinen 120 Figuren Ursache wurde, daß SCHNORR fast um ein Jahr später erst an die Ausführung der Wandbilder gehen konnte und jetzt um ein halbes Jahr länger zu tun habe, als die bewilligten Gelder reichten.]

2) [Vgl. oben S. 84 ff.]

April 16. Die architektonische Einteilung der Fensterseite im Karls-Saale veranlaßte Klenze zwei lange Felder anzubringen, welche mit Bildern geschmückt werden sollen; da dieselben aber ebenfalls nicht vorgesehen sind, kam er mir mit dem Erbieten entgegen, die nötige Ausgabe auf die Baukasse zu nehmen. Ich sollte nur die Entwürfe machen. Mit diesen Entwürfen beschäftigte ich mich vorgestern und gestern. Echter wird mit der Ausführung in Farben auf meinen Vorschlag beauftragt.

Mai 3. . . . Im vorigen Monat (April) [richtiger: 24. März und 26. April] erschienen im Kunstblatt zwei Erwiderungen auf eine unklugerweise von Fernbach hinsichtlich der Enkaustik in dem nämlichen Blatte abgegebene Erklärung und Ausforderung.

(Mai) 25. Bei einem Besuch, den ich heute wegen Geschäftssachen Geheimrat v. Klenze mache, teilt er mir als eine interessante Neuigkeit mit, daß die Malereien von Alaux, d. i. Restaurationen des Primaticcio in Fontainebleau, welche ihn (Klenze) während seines Aufenthalts in Paris vor einigen Jahren so entzückten und auf welche hin er den König veranlaßte, die enkaustische Malerei für die Kaisersäle in Anwendung bringen zu lassen, gänzlich zugrunde gegangen sind[1]).

Juni 24. Es beschäftigen mich in diesen Tagen die Kompositionen zu den kleinen Bildern über den Türen. Um in dem Karls-Saale, wo ohnehin ein Cyklus, der dessen Leben

---

1) [In seinen „Aphoristischen Bemerkungen gesammelt auf seiner Reise nach Griechenland“ (Berlin 1838) S. 632 sagt Klenze: „So ist eine der ausgedehntesten Unternehmungen der neueren Malerei, die Restauration der ungeheuren Freskomalereien des Primaticcio im Schlosse zu Fontainebleau, welche etwa zur Hälfte neu gemalt werden mußten, durch den geschickten Maler Alleau mit dem allerglänzendsten Erfolge in diesen enkaustischen Farben nach Montaberts Verfahren ausgeführt worden. Eigene Ansicht hat uns vor kurzem überzeugt, daß es der größten Aufmerksamkeit nicht möglich ist, selbst in der Nähe, das Alte von dem Neuen, das Fresko von der Enkaustik zu unterscheiden . . .“]

umfaßt, in den zwölf Friesbildern gegeben, wo abgesehen von den Hauptbildern noch in den kleinen Fensterbildern dessen Wirksamkeit in bezug auf Wissenschaften und Künste angedeutet ist, nicht abermals mit Darstellungen aus dem Leben des Kaisers zu kommen, glaubte ich am besten zu tun, in einigen symbolischen Darstellungen, die durch KARLS Eingreifen in die Weltgeschichte herbeigeführte Entwickelung der germanischen Stämme zu bezeichnen, und zwar in drei Stufen: 1. die Zähmung der rohen Kraft, 2. die Kultur, 3. die Religion.

Für die Türbilder im Barbarossa-Saal wählte ich (zwischen der Wahl in Frankfurt und dem Einzuge in Mailand) Wie der Kaiser nach der Übergabe von Crema einen kranken Feind aus dem Wege trägt, (zwischen Venedig und Mainz) Den Frieden von Konstanz, (zwischen die Schlacht und den Tod) Wie Friedrich seinen Sohn empfängt, nachdem derselbe die Feste Ikonium gestürmt.

September 21. Von meiner Seite sind heute bei Beendigung des Türbildes zwischen der Schlacht und dem Tode Friedrichs wohl die letzten Pinselstriche am großen Werke vollbracht worden.

Oktober 3. Kurzes Schreiben an den König, welcher vorgestern von Berchtesgaden kommend hier eingetroffen ist, mit der Meldung, daß meine Aufgabe gelöst ist[1]).

1843.

Juni 13. ... Die Gerüste im Karls-Saale werden aufgeschlagen, und heute fangen GIESZMANN und PALME an zu malen. In wenigen Tagen werde auch ich in den Nibelungen-

1) [Nur für das nächste Jahr und nur hinsichtlich der letzten Gemälde im Karls-Saale behielt sich SCHNORR in seinem Schreiben eine Nachhilfe vor. In Wirklichkeit aber zogen sich die Ausbesserungsarbeiten FERNBACHS und der Gehilfen SCHNORRS bis zum Ende des Jahres 1844 hin und erstreckten sich nicht nur auf den Karls-Saal, sondern auch auf den Habsburger-Saal.]

Sälen anfangen können ... Die Trauung, die ich noch einmal male nach einem etwas veränderten und verkleinerten Umriß, wird mich zuerst beschäftigen. Gern malte ich Siegfrieds Einzug in Worms noch einmal, und gewiß wird mirs keine Ruhe lassen, bis ich mich nicht dazu entschlossen habe. Die Gruppe, wie Siegfried der Chriemhilde den Gürtel gibt, male ich gewiß von neuem; der reiche architektonische Hintergrund kann aber stehen bleiben, und das erleichtert mir die Sache sehr. Das Gefühl habe ich, daß ich mit größerer Freude als je mich diesem Werke wieder hingeben werde, wenn ich nur erst die Säle, d. i. die Kaisersäle, los bin.

(Juni) 19. Mit Jägers Rückkehr aus Leipzig, die heute erfolgt, ist mir wieder ein Stein vom Herzen genommen. Seine Gegenwart und Hilfe bei der Vollendung der Kaisersäle ist mir gar zu notwendig. Er selbst hat zwar eigentlich am wenigsten noch an seinem letzten Bilde (Karls Krönung) zu tun, sein sicheres Urteil aber und sein Rat in Ansehung dessen, was sonst noch zu tun ist und getan werden kann, ist mir noch mehr wert als zwei Hände . . .

Juli 6. Bei dem heutigen Besuche, den ich meinen Gehilfen im Karls-Saale abstatte, überzeuge ich mich, daß die Beendigung der Gemälde sich noch ziemlich lange verzögern wird. Palme hat tüchtig und mit großem Erfolg gearbeitet. Sein Bild (Karls des Knaben Salbung) hat unendlich gewonnen; aber fertig ist es noch nicht; und dann ist die Synode noch übrig. Jäger, der später angefangen hat, arbeitet mit solcher Sicherheit, daß ich ihm unbedenklich alles gern überlasse und überzeugt bin, er wird mit der Krönung bald im reinen sein. Auch er geht wie Palme besser in die Farbe hinein. Was anfänglich in der Farbe zuviel getan worden ist, wurde später, im Karls-Saal, zu wenig getan. — Am meisten Sorge, wegen der Beendigung, macht mir Gieszmanns Bild, die Schlacht. Gießmann hat den besten Willen, malt und koloriert mit Geist und Kraft; aber

an Sicherheit fehlt es ihm, so daß er häufig heute auftrennt, was er gestern gewebt hat . . .

August 20. Im Kunstblatte vom Donnerstag, 17. August 43 beginnt ein Bericht über meinen Saal Karls des Großen als Fortsetzung eines Artikels über „Neue Kunstleistungen in München“ von Förster. In diesem Blatte ist das erste Bild nur [„Karl als zwölfjähriger Knabe wird vom Papst Stephan II. zum künftigen König der Franken gesalbt“] näher besprochen. Es kommen aber in der Beschreibung sehr viele falsche Auslegungen meines Werkes vor, von denen ich nicht möchte, daß sie sich fest einnisteten und als autorisierte Erklärungen Geltung erlangten . . .

(August) 24. Die Fortsetzung von Försters Aufsatz bringt die weiteren Beschreibungen der Einnahme von Pavia, der Schlacht gegen die Sachsen und der Bekehrung der Sachsen, mit denen ich ganz einverstanden bin.

(August) 26. Ebenso wenig finde ich gegen den Schluß etwas zu erinnern, der von den noch übrigen Gemälden handelt.

September 18. Der Habsburger-Saal stellt meine Geduld und Ausdauer auf eine harte Probe. Es zeigt sich bei genauer Untersuchung der daselbst ausgeführten Bilder, daß die Feuchtigkeit noch immer nicht weichen will . . . Jäger unterzieht sich bereitwillig dem unangenehmen Geschäfte der Ausbesserung der schadhaften Stellen. Es geschieht aber nur das dringend Nötige. Ist die Feuchtigkeit ganz gewichen (Gott gebe, daß sie bald oder wenigstens doch einmal weiche), so muß eine gründliche Kur mit diesen kranken Bildern vorgenommen werden . . .

Oktober 11. Heute besucht mich [in den Nibelungen-Sälen] auch der König, der erst gestern angekommen ist, und ist sehr gnädig. Fast hat es den Anschein, als meine er, daß ich auch etwa wo anders hin wolle. Er spricht sich so aus, als werde er von den Künstlern, die er jetzt habe,

keinen gerne ziehen lassen. Von Cornelius sagt er, er (der König) sei froh, daß er fort sei.

(Oktober) 12. Cornelius in München angekommen auf der Durchreise nach Rom. Ich besuche ihn im Gasthaus und finde ihn sehr herzlich gegen mich gesinnt. Cornelius macht in Rom die Entwürfe zu den Malereien für das in Berlin zu erbauende Campo Santo, welches mit dem neuen Dome in Verbindung stehen wird . . .

(Oktober) 19. Damit meine arme Seele ja nicht zur Ruhe kommt, macht Gieszmann zu guter Letzt noch einen dummen Streich. Anstatt sich bei dem letzten Bild kurz zu fassen, will er die halbnackte weibliche Figur im Vordergrunde (die jugendliche sitzende Rückenfigur) auf die höchste Stufe der Vollendung treiben und bringt so viel Farbe auf die Mauer, daß die Farbendecke sich zu runzeln und zu senken beginnt und er endlich genötigt ist ein ganzes Farbenfell abzuziehen. Heute Abend kommt der König, morgen werden die Säle zu einer Festlichkeit gebraucht. Da ist nun guter Rat teuer, denn die Figur, dem Auge so nahe, sieht entsetzlich aus. Ich mache mich ein wenig daran und sehe, daß mit wenig Farbe punktierend noch am ersten etwas auszurichten ist. Auf diesem Wege bringt auch Gieszmann den Schaden noch so ziemlich wieder zurecht, für nächstes Frühjahr die noch nötige Nachhilfe sich aufsparend . . .

(Oktober) 20. Den Schmelzer und seine Buben [in den Nibelungen-Sälen] beendigt. Auf des Königs Geheiß muß ich der jungen Erdnixe ein Hemd anziehen. Nach Vollendung dieses Geschäftes wird es mit dem Freskomalen heuer wohl ein Ende haben, obwohl die Ausführung dieser Figuren mir viel Vergnügen macht . . .

November 4. Ich habe doch noch die Eckfiguren, das alte Weib, das die Korallenschnur aufwickelt, mitsamt dem Knaben, der in die Tiefe langt, fertig gebracht.

1844.

Januar. . . . Der König ließ mich zu sich bescheiden vor der großen Aufwartung und gab mir den Civilverdienstorden der bayerischen Krone . . . Mit mir zugleich erhielten noch HESZ und SCHWANTHALER, welcher letztere aber nicht zugegen sein konnte wegen Krankheit, denselben Orden . . .

April. Kurz vor den Festlichkeiten, die aus Veranlassung der Vermählung der Prinzessin HILDEGARDE mit Erzherzog ALBRECHT im Saalbau stattfinden werden, besehe ich mir meine Patienten im Habsburg-Saal und finde zu meiner Freude und Beruhigung, daß seit der letzten Nachhilfe die Feuchtigkeit keine neuen Zerstörungen angerichtet hat. Es steht sohin doch in Aussicht auch dieses Übel gründlich und deshalb dauernd überwunden zu sehen.

Juli 3. FERNBACH zurück von seiner Reise.

(Juli) 15. Die Gerüste im Saale Karls des Großen sind aufgestellt, und es wird nun mit dem Überziehen begonnen . . . Dreimal werden die Bilder überzogen, dann geschmolzen.

(Juli.) FERNBACH sagt, daß eine etwa in künftigen Zeiten notwendige Reinigung am besten mit Salzwasser, das mit einem Schwamm aufgetragen werde, zu bewerkstelligen wäre . . .

August 3. Ein drittes Bild, Synode, glücklich eingebrannt. Noch zeigen sich an den eingebrannten Bildern gewisse Streifen, die immer da entstehen, wo die Glut die Malerei zwar noch berührt und eine leichte Schmelzung hervorbringt ohne die ganze Masse vollkommen zu durchdringen. Wir hoffen, diese Streifen werden sich verlieren, sobald die Bilder mit einem wollenen Lappen abgerieben werden, was aber erst geschieht, wenn sie wieder eine gewisse Festigkeit erlangt haben. Im Barbarossa-Saal wurde diese Prozedur zu früh angestellt, sodaß hie und da die Lasuren gelitten haben mögen.

(August) 5. An dem von GIESZMANN gemalten Bilde „Die Ausbreitung des Christentums unter den Sachsen“, wo

die Farbe stellenweis unsinnig dick aufgetragen ist, war dies besonders bei der halbnackten weiblichen Figur im Vordergrunde geschehen und hatte im vorigen Jahre . . . schon Verlegenheiten bereitet. Namentlich hatte sich an einer Stelle, zwischen dem rechten Arm und dem Leib ein Farbenklumpen gesetzt oder vielmehr gesenkt, welchen früher wegzunehmen Zeit und Gelegenheit fehlte. Ich tue dies heute und weise die Umrisse des Armes und Leibes in ihre Schranken zurück. An einigen Stellen an andern Orten hat sich die Farbe etwas geteilt, doch unbedeutend. Fernbach meint, es wird in Jahr und Tag ärger werden. Versteht sich ist hier von eben solchen Stellen die Rede, wo jener unsinnig dicke Farbenauftrag stattgefunden hat.

(August) 7. Mein Entschluß von alten Zeiten her, den Einzug Siegfrieds in Worms noch einmal zu malen, wird nun zur Tat. In der vorigen Woche wurde das alte Bild heruntergeschlagen und heute von neuem angefangen.

(August) 17. Gott sei Dank, nun auch das letzte Gemälde (Bekehrung der Sachsen) eingeschmolzen. Nur der Rücken der weiblichen Figur, . . . an welchem Gieszmann ein Meisterstück des Farbenauftrags vollbracht hat, kam durch die andauernde Hitze etwas in Bewegung. Fernbach wollte durch längeres Anhalten der Pfanne überflüssiges Fett herausziehen, die Quantität der Farbenmasse mindern und dadurch künftigem Reißen derselben vorbeugen. Es ging aber doch gnädig ab, und einige wenige Pünktchen mit etwas Weiß und Neapelgelb brachten ihn wieder soweit in Ordnung, daß mans nun abwarten kann, was etwa weiter geschieht . . .

Oktober. Was den Habsburger-Saal anbelangt, so wurden wir bedeutend dadurch aufgehalten, daß Jäger, welcher sich von selbst erboten hatte, das unangenehme Geschäft des Ausbesserns zu übernehmen, erst Mitte September von einer Reise nach Salzburg und Tirol zurückkehrte. Als er

endlicn zur Arbeit kommt, wird er bedeutend verstimmt durch Fernbachs Prozeduren mit der Pfanne, von welchen er meint, daß vieles verdorben werde, was bisher noch nie durch die Feuchtigkeit gelitten habe. Fernbach hingegen sagt, es leide nur dasjenige durch stärkeres Anhalten der Pfanne, wo, wenn auch bisher noch unbemerkt, ein Schade hinter der Farbe sitze, welchem zu Leibe zu gehen und durch die Glut zu bekämpfen notwendig sei. Nach den Erfahrungen, die ich gemacht habe — und ich bin beim Einbrennen doch großenteils zugegen gewesen (zwar jetzt im Habsburger-Saal nicht, weil ich gar notwendig in den Nibelungen-Sälen zu arbeiten hatte) — bewirkt ein starkes Anhalten der Pfanne wohl, daß die Farbe in Fluß kommt, niemals habe ich aber jenes Kochen und Braten bemerkt, welches Jäger im Habsburger-Saale wahrgenommen hat, sodaß ich eigentlich Fernbach recht gebe. Mit Mühe konnte ich es dahin bringen, daß die Arbeit Fortgang hatte, und da die Zeit zu kurz war, um alle Bilder ordentlich durchzunehmen, blieb es dabei, daß die Schlacht, welche es allerdings am nötigsten hatte, ganz vorgenommen, Rudolf als Richter aber nur in seinem obern Teile ausgebessert wurde. So bleibt denn immer noch etwas übrig ...

November 20. Der König besucht mich heute wieder ganz unerwartet und unangemeldet [in den Nibelungen-Sälen] und ist, wie beim letzten Besuch, sehr gnädig. Siegfrieds Einzug ist nun fast vollendet, und der König bemerkt wiederholt, daß das Bild ungleich besser sei als das frühere.

(November) 26. Was andere nicht glauben wollten und woran ich selbst manchmal zweifelte, daß ich noch in diesem Herbste mit meinem Bilde zusammenkommen würde, ist nun doch gelungen; heute . . . malte ich das letzte Stück. Ich freue mich des Entschlusses, es noch einmal zu malen, denn es hat ohne Zweifel sehr gewonnen, und ich kann an dieses Bild die nächsten besser anschließen, sowie es auch zu den früher gemalten besser paßt.

1845.

Ende November. Zu faul, um die Aufzeichnungen fortzuführen, fehlen mir nun über meine bezüglich der Nibelungen ausgeübte Tätigkeit eine Menge Angaben ... Längere Zeit nach Neujahr ging ich an neue Vorbereitungsarbeiten. Die Ausführung großer Kartons aufgebend, verfertigte ich kleine genaue Zeichnungen und Farbenskizzen und zeichnete im großen nur die Umrisse[1]). Als Vorbereitung für den neuen Feldzug wurde der Zank der Königinnen und Siegfrieds Ermordung in dieser Weise bearbeitet . . .

1846.

Nach Neujahr begann ich die Vorarbeiten für dieses Jahr. Die Anfertigung kleinerer genauer Zeichnungen und sorgfältige Farbenskizzen bewährt sich als zweckmäßig; einerseits finde ich dieses Verfahren ausreichend, anderseits viel größere Sicherheit hinsichtlich des Malens im großen gewährend als die Anfertigung großer Kartons ohne Farbenskizze. Deshalb bleibe ich vor der Hand bei diesem System . . . Die zwei größeren Kompositionen für den letzten Saal: Der Kampf an der Stiege und Der Nibelungen Ende habe ich in zwei flüchtigeren Zeichnungen ins reine gebracht. Von letzterem Bilde gedenke ich in Dresden wieder einen großen Karton zu zeichnen, weil ich die Komposition für gelungen und es für richtig halte, an meinem neuen Bestimmungsort gleich mit einer tüchtigen neuen Arbeit aufzutreten.

Gegen Ende des Monats März läßt SCHWARZMANN die Decke im Saale der Rache beginnen. Mehrere geschickte Leute werden zugleich dabei beschäftigt. Die vorkommen-

1) [In gleicher Weise gingen, wie ich im Kunstblatt 1841 15. Juli S. 239 Sp. 2 erwähnt finde, HESZ und seine Schüler zu Werke. Auch CORNELIUS, ist dort gesagt, hat ein ähnliches Verfahren bei der Ludwigskirche befolgt, indem er die dafür bestimmten Kartons um ein Drittel im Quadrat kleiner als die Gemälde entwarf.]

den Meerweiblein, Wappen, Tiere zeichne ich selbst in der Größe, wie sie gemalt werden . . .

Bei der Ungeduld des Königs wegen Beginn des Malens von meiner Seite und dem beständigen Fragen und Schicken, ob ich noch nicht angefangen habe, sehe ich mich genötigt früher mich ans Freskomalen zu begeben, als sonst geschehen sein würde (weil noch ein und das andere zu tun wäre), und ich beginne nun wirklich in der zweiten Hälfte des Mai, und zwar mit meinen beiden Schülern STÖLZLE und HOHFELDER, denen ich die Türbilder übertrage. Die ersten Tage widme ich dem Einüben der jungen Leute, von denen der erste noch gar nicht al fresco malte, der zweite nur in einer Farbe (die Lünetten, welche Siegfrieds Taten darstellen); dann fange ich das Bild an: Wie Chriemhilde Siegfrieds Leichnam findet.

Sobald der König fort ist, mache ich die Kompositionen zu den kleinen Bildern, welche im Saale der Rache an der Decke angebracht werden, damit meine jungen Leute zu tun haben. Ich zeichne Umrisse und verfertige Farbenskizzen . . . Sobald diese Zeichnungen gemacht sind, setze ich meine Malerei fort. Die jungen Leute arbeiten wacker und beginnen, sobald die Türbilder vollendet sind, die kleinen Deckenbilder, bei denen sie dann große Schwierigkeiten finden, weil der Grund nicht gut ist (zu viel Gips). Am 25. Juli ist mein Bild fertig . . . Ich muß nun wieder zeichnen . . . Ich bemerke noch, daß der König vor seiner Abreise (letzten Tage des Mai) in den Nibelungen-Sälen mir einen Besuch machte und sich vertrauensvoll über das Gelingen meiner Arbeit aussprach. Unendlich fühle ich mich bei derselben dadurch erleichtert, daß ich mit der Akademie nichts mehr zu tun habe [1]).

1) [SCHNORR hatte inzwischen die Berufung nach Dresden angenommen (vgl. oben S. 21); schon im April 1846 war er aus dem Bayerischen Staatsdienste ausgeschieden, um sich bis zu seinem Weggange von München ausschließlich der Arbeit in der Residenz widmen zu können.]

4.

Gutachten über die im Herbst 1843 zu München ausgestellten Gemälde der Herren Gallait und de Biefve

Das charakteristische Ende der mit Carstens beginnenden kurzen Periode deutscher Kunstgeschichte, die Tatsache, daß ihren Lebensnerv ein Sieg traf, den Auslandskunst auf deutschem Boden über einheimische Kunst davon trug, zeigt vielleicht noch deutlicher als ihr Anfang und Verlauf, welche Wichtigkeit für das Gedeihen der mit seinem Auftreten anhebenden neuen Kunstbestrebungen, welche ausschlaggebende Bedeutung für ihre Beurteilung bei den Zeitgenossen das Element deutschnationaler Gesinnung, das stärkere oder schwächere Walten des vaterländischen Geistes auf seiten der Künstler selbst und des deutschen Publikums besaß. Carstens stand der zeitgenössischen französischen Kunst nicht nur in vollster Unabhängigkeit gegenüber, nicht nur erwehrte er sich ihres beherrschenden Einflusses, nicht nur hielt er sich frei von Überschätzung ihrer Vorzüge, sondern, wo sie ihm entgegentrat, fühlte er vor allem einen Gegensatz, der ihn von ihr trennte. Man weiß, wie er urteilte, als er im Jahre 1793 die Kunstausstellung auf der französischen Akademie zu Rom gesehen hatte. Gedankenlosere Malereien seien ihm noch nicht vorgekommen. „Es scheint diesen Künstlern nicht eingefallen zu sein, daß die Kunst eine Sprache der Empfindung ist, die da anhebt, wo der Ausdruck mit Worten aufhört. Alles Mechanische der Kunst verstehen diese Männer sehr gut, und es scheint, als ständen sie in der Meinung, daß die Kunst darin bestehe. Alle Nebensachen sind oft sehr schön, die Hauptsache aber schlecht. Ein hingeworfener Helm, Pantoffel, ein Fetzen Gewand, das über einen Stuhl hängt, ist oft so schön, ja zum Angreifen natürlich, daß man wünschen sollte, der Künstler möchte

nie etwas anderes machen. Die Alten, wahrhaftig große Maler, wandten allen Fleiß auf die Hauptsache und behandelten die Nebensachen so, daß sie ersterer nicht schadeten.“ Wie die künstlerische Gesinnung, der Carstens in diesen Sätzen Worte leiht, der Same, erstarktes Vaterlandsgefühl der Nährboden war, aus dem im neuen Jahrhundert eine jugendfrische deutsche Kunst kräftig emporblühte, so bedeutete es dieser Blüte frühes Ende, daß sich nach wenigen Jahrzehnten Deutschlands öffentliche Meinung willig dem Auslande unterwarf, als die zwei belgischen Bilder: Gallaits Abdankung Karls des Fünften und Biefves Kompromiß des niederländischen Adels zur Abwehr der Inquisition, wie in einem Siegeszuge von einer deutschen Stadt zur anderen geführt wurden. Die junge Generation duldete ohne Widerstand, daß die fremden Sendboten, die alten Gegner in neuem Gewande, auf deutschem Boden Bundesgenossen warben, um mit ihnen gemeinsam das Ansehen der neu entstandenen deutschen Malerschule zu zerstören, die Achtung vor den Leistungen der eigenen Landsleute zu vernichten. Hatten sich kurze Zeit vorher im fernen Rom aufstrebende junge Künstler voll Stolzes wie eine Art Eroberer gefühlt, einer unter ihnen, nämlich derjenige, dessen Andenken das vorliegende Buch gewidmet ist, ihre Denkungsart in die Worte gefaßt: „Der Deutsche ist nie deutscher gewesen, als er es jetzt hier ist“, schien es damals, als hätte die deutsche Kunst alles Französierende gänzlich abgeschüttelt, so konnte jetzt geschehen, daß in Preußens Hauptstadt der Wissenschaftliche Kunstverein eine Sitzung veranstaltete, in welcher der als Gast geladene Biefve in einem französischen Vortrage auf Kosten der Maler Deutschlands verherrlicht wurde. Nur Wenige blieben standhaft und ließen sich von der Flutwelle nicht mit fortreißen, nur Wenige hielten fest an der Erkenntnis, daß der von den Belgiern gewiesene Weg den Deutschen nicht zu den Höhen der Kunst, von der vorgezeichneten ehrenvollen Bahn nationaler Kunstentwicklung aber hinweg führe. Um so bemerkenswerter erscheinen die Äußerungen, die man in Briefen Schwinds aus den Jahren 1843 und 1844 findet: sein Ausruf „O Deutschland, daß du immer für das begeistert bist, was dich nichts angeht!“; sein vielsagender Tadel „Ich fürchte, wenn ich die belgischen Bilder öfter sehe, werden sie mich langweilen“; sein patriotischer Trotz „der ‘Ingrimm hat ein Vorrecht’, wenn wir Deutsche, die wir bereits ein französisches

Schauspiel, italienische Oper und englische Lektüre haben, zur Abrundung noch niederländisch malen sollen."

Als SCHNORR, veranlaßt durch eine der Münchner Akademie zugegangene Aufforderung der belgischen Regierung, das nachfolgende Gutachten niederschrieb, waren die Aufsehen erregenden Aufsätze in den Jahrbüchern der Gegenwart, worin VISCHER, SPRINGER und ein ungenannter Münchner Künstler im Hinblick auf die belgischen Bilder die Historienmalerei der Münchner Schule und die ganze Münchner Kunst der Zeit einer scharf tadelnden Beurteilung unterzogen, noch nicht erschienen. Nichts verrät in SCHNORRS Worten, daß er ahnte in einem Augenblick zu schreiben, wo der Besitzstand der deutschen Kunst ernstlich von außen bedroht war, wo der Auflösungsprozeß der Cornelianischen Schule schon fast beendet, jedenfalls entschieden war. Lob und Tadel gerecht und unbefangen abwägend, weder geblendet durch die glänzenden Eigenschaften der beiden ausländischen Künstler, noch irre geleitet durch Empfindungen der Eifersucht, findet er ein fachmännisch begründetes Urteil, dessen Richtigkeit, man darf es wohl behaupten, eine spätere Zeit bestätigt hat, nachdem die belgische realistische Kunstweise der Historienmalerei jahrelang auch in Deutschland eine beherrschende Stellung innegehabt, auch in der deutschen Kunst Nachfolgerschaft hervorgerufen und auf diese Weise für jedermann sichtbar gezeigt hat, wo die Schranken ihres Wesens gezogen sind.

SCHNORRS Hochachtung vor den Palettenwundern der neueren Kunst des Auslandes war eine durchaus aufrichtige. Ohne seiner Ansicht über die Wichtigkeit der Freskomalerei untreu zu werden, ohne zu verkennen, wie heilsam auf die Kunst gerade die in ihr liegende Beschränkung eingewirkt habe, war er doch weit davon entfernt, die unvergleichlichen Vorzüge der Ölmalerei zu niedrig einzuschätzen; ja er täuschte sich auch darüber nicht, daß selbst auf die Freskomalerei von ihr eine förderliche Wirkung ausgehen, die Freskomalerei aber wegen des durch ihre Technik bedingten Charakters der Studien dem Lehrling im Malen in seiner Entwicklung sogar hinderlich sein könne. Deutlich spricht er sich in diesem Sinne in seinen 1839 niedergeschriebenen „Nachrichten über die enkaustische Malerei in München" aus, wo er u. a. wörtlich sagt: „Die großen italienischen Freskanten haben gleichzeitig große Ge-

mälde in Öl auszuführen gehabt und, was sie erlernten und in ihren Fresken dann erreichten, haben sie mehr oder weniger der Ölmalerei zu verdanken. Hätten unsere jüngeren (und auch älteren!) Maler Veranlassung und Gelegenheit, die Ölmalerei mehr zu kultivieren, als es geschieht, so würde sich bald auch in ihren Fresken ein großer Fortschritt zeigen." Bei alledem blieb es jedoch für ihn ausgemacht, daß die deutsche Malerschule, um dem Ziele einer vervollkommneten Beherrschung der Farbe näher zu kommen und hierin den Wettkampf mit dem Auslande ehrenvoll zu bestehen, nicht sich dazu drängen lassen dürfe, abgeschlossene Bestrebungen anderer Schulen nachzuahmen, sondern an deutscher Art festhaltend aus sich heraus das in der eigensten Natur Wurzelnde frei fortentwickeln müsse.

Dem nachstehend abgedruckten Texte liegt dieselbe im Nachlaß vorhandene eigenhändige Niederschrift Schnorrs zugrunde, die H. A. Lier in den „Grenzboten" 1885 III S. 352—354 schon einmal veröffentlicht hat.

Neben Schnorrs Gutachten scheint mir bemerkenswert, wie Gustav Jäger besonders über die malerischen Eigenschaften der beiden belgischen Bilder urteilt. Er berichtet Schnorr, seinem Meister und Freunde, darüber aus Leipzig am 21. März 1843, noch ehe die Gemälde in München ausgestellt waren, wo Schnorr sie im darauf folgenden Oktober sah: „Die ausgestellten belgischen Bilder sind mit gewaltiger Fertigkeit gemalt, namentlich das von Gallait, die Farbengebung ist durchgängig bescheiden, aber nicht die Behandlungsweise. Im ganzen sieht man, daß sich diese Künstler die Venetianischen Meister zum Muster genommen haben, am meisten nähern sie sich im Eindruck den Bildern des Tintoretto. So wie nun aber die Kompositionen den geistigen Gehalt entbehren, so steht es auch um die Farbe, namentlich entbehren sie frische Gegensätze, worin ich jetzt wieder die Bilder des Paul Veronese bewundert habe."

Der Unterzeichnete hat gern jede Gelegenheit ergriffen die Bewunderung auszudrücken, mit welcher er die Gemälde der Herren Gallait und De Biefve betrachtet hat. Ja, er gesteht, daß es ihm Bedürfnis war und ist, die eigentümlichen

großen Vorzüge, welche diese Gemälde auszeichnen, ganz besonders ins Auge zu fassen und deren Anerkennung auszusprechen, und zwar in umso höherem Maße, als diese Vorzüge ihm selbst noch als ein ganz unerreichtes Ziel vorschweben. Gern würde er auch jetzt sich auf den Ausdruck dieser Anerkennung und Bewunderung beschränken; es ist aber dem Kollegium, zu welchem er zu gehören die Ehre hat, die Aufgabe gestellt worden, ein umfassendes Urteil über die genannten Werke abzugeben, ein Urteil, welches von einem andern Standpunkt aus als dem, welchen die eigene Neigung wählen möchte, ausgehen muß. Die K. Belgische Regierung will von der Münchner Akademie als einer Stelle, von der vorzugsweise die deutsche Historienmalerei vertreten wird, ein Gutachten vernehmen, das nicht bloß die Genugtuung gewährt, die im Auslande gewonnene Anerkennung und Hochachtung belgischer Kunst von neuem bezeugt zu sehen, sondern womöglich auch dazu dienen könnte, das Ziel inländischer Kunstbestrebungen immer höher zu rücken und klarer zu erkennen. Die einzelnen Glieder des Kollegiums sollen ihr Scherflein zu diesem Gutachten beitragen; so ist denn jene unserer Akademie gestellte Aufgabe zugleich auch die des Unterzeichneten geworden.

Um so würdiger erscheint es aber, den eigentümlichen Standpunkt, welchen die Münchner Historienmalerei eingenommen hat, bei dieser Beurteilung zu behaupten, weil von ihm aus eine Reihe von Betrachtungen sich ergänzen möchten, welche jene Werke sonst schon hervorgerufen haben. Es ist wohl keine Frage, daß anderwärts überall die hervorragenden Vorzüge derselben ganz besonders erkannt und gewürdigt worden sind; denn bei einzelnen öffentlich gewordenen Urteilen, welche weiter darauf eingegangen sind, Auffassung und Anordnung zu beleuchten und von hier aus über die ganze Richtung jener Kunst einen Ausspruch zu motivieren, konnte es wohl zweifelhaft bleiben, ob sie nur

einzelnen Personen angehörten oder die Meinung einer ganzen Kunstschule ausdrückten, und zweifelhaft bleibt es dann auch, ob diese Urteile einen Zugang gefunden haben an der Stelle, von der wir zu einem Gutachten aufgefordert worden sind. Wie dem auch sei, im vorliegenden Falle haben wir alle Ursache uns zu der von uns gewählten und vertretenen Richtung zu bekennen.

Die Münchner Schule ist durch den Entwicklungsgang der neuen deutschen Kunst, durch ihre hervorragenden Führer und durch die ihr von ihrem erhabenen Beschützer gestellten Aufgaben auf einen Standpunkt geführt worden, welcher vorzugsweise zur Überschau des geistigen Gebietes der Kunst günstig ist. Wie sehr ich mich nun, wie schon bemerkt, zur unbedingten und ausschließlichen Anerkennung einer Meisterschaft in der Durchführung jener Kunstwerke, namentlich was die Beherrschung des eigentlichen Elementes der Malerei, der Farbe, anbelangt, geneigt fühle und geradezu erkläre, von seiten der belgischen Meister ein Ziel erreicht zu sehen, bei welchem unsere Schule — von mir selbst gar nicht zu reden — noch lange nicht angelangt ist, so möge doch jene andere Seite ins Auge gefaßt werden, die auf dem Gebiete liegt, welches die eigentlich schöpferische Tätigkeit der Künstler einschließt, die Tätigkeit nämlich, die der Ausführung, während welcher das Werk mit der Modellwahrheit ausgestattet wird, vorangeht, und hier drängen sich mancherlei das Urteil näher bestimmende Betrachtungen auf.

Ich gebe von vornherein zu, daß die Natur der den Herren de Biefve und Gallait gewordenen Aufgaben, insofern sie vereinzelte und an sich nicht sehr günstige Gegenstände der neueren Geschichte darzustellen hatten, ein Hindernis war der höheren Kunstrichtung zu folgen, wie sie von den wahrhaft großen Meistern der italienischen Schulen vorgezeichnet worden ist: einer Richtung, welcher die größten jemals in der Welt hervorgebrachten Kunstschöpfungen an-

gehören und sich an einer Reihe von Werken verfolgen und nachweisen läßt, welche, auch völlig entkleidet von ihren Vorzügen meisterhaft gehandhabter Technik und selbst in den mangelhaftesten Nachbildungen noch, das Gepräge hoher geistiger Abstammung und wahrhaft schöpferischer Kraft auf den ersten Blick beurkunden; einer Richtung, die ganz innerhalb des Gebietes sich hält, wo die Poesie die ihr zukommende Herrschaft behauptet. Wie gesagt, die Natur der den belgischen Meistern gewordenen Aufgaben führte sie von selbst schon an die Grenze dieses Gebietes und gab die Veranlassung, sich demjenigen zu nähern, wo die höhere Wahrheit sich vertreten läßt von der Porträt- und Modellwahrheit, mit einem Wort, wo statt der Poesie das Wirklichkeitsprinzip herrscht. Aber auch auf dieser Grenze soll der große Künstler die höheren Eigenschaften und Vorrechte wahrer Kunst nicht aufgeben: er darf, wenn er sich nicht über die Grenze hinausdrängen lassen will, die Komposition nicht mit dem Arrangement vertauschen. Man wird verstehen, daß ich unter Komposition hier durchaus eine schöpferische Tätigkeit des Künstlers begreife. Wenn auch in gewissen Regionen eines Werkes jene Porträtwahrheit und ein glückliches Arrangement ausreicht, so ist dies doch nur da der Fall, wenn diese durch andere Teile getragen werden, in denen das höhere Kunstgepräge sich geltend macht.

Nach diesen Bemerkungen bin ich auf der Stelle angelangt, wo ich mich veranlaßt finde nicht zu verschweigen, daß ein Mangel an den beiden sonst so ausgezeichneten Werken mir fühlbar geworden ist. Während ich mir, abgesehen von der etwas gewöhnlichen Auffassung und Anordnung der Gegenstände (namentlich in dem Bilde der Abdankung Kaiser KARLS V) in den untergeordnetern und (hinsichtlich ihrer Bedeutung) mittleren Partien der Gemälde an der durch so vorzügliche Ausführung getragenen Porträthaftigkeit der Köpfe und Gestalten ganz genügen lasse, so

finde ich mich doch durchaus nicht befriedigt durch die Hauptfiguren. Weder Kaiser Karl der V. noch sein Sohn Philipp in dem einen Bilde, noch Graf von Brederode und Graf Philipp von Marnix in dem andern scheinen mir das, was sie sein sollten. Und die Ursache, die diesen Mangel verschuldet, beruht nicht zunächst darauf, daß in den Hauptfiguren der Höhepunkt der Aufgabe ruht, daß da der Siegerkranz am höchsten hängt und folglich am schwersten zu erreichen ist, sondern es beruht dieser Mangel, wie mir wenigstens scheint, darauf, daß von vornherein die Künstler die Grenze des Gebietes der höheren Kunst aus dem Auge verloren und sich mit jener nur in den untergeordneten Regionen der Kunsttätigkeit allenfalls ausreichenden Porträt- und Modellwahrheit begnügt haben. Daher kommt es auch, daß ihre Darstellungen im bloßen Umriß gegeben oder auch nur entkleidet von dem Reiz der Färbung und künstlichen Beleuchtung, mit einem Wort auf denjenigen Ausdruck reduziert, worin sich eben nur die schöpferische Kraft, das Ursprüngliche des Gedankens in Anordnung und Gruppierung, Erfindung von Charakteren und Gestalten abspiegelt, nicht das Gepräge so ausgezeichneter Leistungen an sich tragen, wie sie es durch die große Meisterschaft in der Ausführung und durch Beherrschung des äußeren Stoffes (der allerdings hierdurch auch zum Träger des geistigen Elementes der Kunst verklärt wird) in der Tat geworden sind.

Hiermit auf den Punkt zurückgekommen, von dem ich ausging, nämlich auf die vollste Anerkennung der großen, in neuerer Zeit selten erreichten Meisterschaft in der Ausübung der eigentlichen Malerei, erkläre ich noch zum Schlusse, daß ich diese Meisterschaft in dem Gemälde des Herrn Gallait (Abdankung Kaiser Karls) in einem ganz besonders hohen, mir in neueren Werken noch nicht vorgekommenen Grade ausgeübt finde.

München den 10ten November 1843.

5.

Ansprache an Schüler, Kunstgenossen und Freunde

1844

Die Ausstellung der belgischen Bilder in Deutschland hat in der gleichzeitigen Tagesliteratur eine Reihe bemerkenswerter Äußerungen hervorgerufen. Urteile von JAKOB BURCKHARDT, FRANZ KUGLER, FRIEDRICH VISCHER und ANTON SPRINGER ziehen noch heute die Aufmerksamkeit auf sich. Neben ihnen verdient Beachtung ein in dem Januarhefte des Jahrganges 1844 der (Tübinger) Jahrbücher der Gegenwart abgedruckter anonymer Aufsatz, betitelt: „Die belgischen Bilder. Eine Parallele mit der Münchner Schule", ein Aufsatz, der laut eines beigefügten Redaktionsvermerks, nachdem die Bilder in München ausgestellt worden waren, der Zeitschrift von einem Münchner Künstler zugesandt wurde.

Als SCHNORR im Jahre 1865 im Gedanken an eine Veröffentlichung die nachstehende „Ansprache" vom April 1844 neu redigierte und nochmals niederschrieb, benannte er in einem Zusatze zur älteren Fassung des Textes als diejenige Äußerung von der gegnerischen Seite, auf die er damals in seinen Ausführungen vorzugsweise abzielte, die kurz zuvor erschienene „Schrift" eines gewissen IGELSHEIMER. Eine solche Schrift läßt sich mit voller Sicherheit nicht nachweisen. Daß es eine in jener Zeit herausgekommene, selbständig und etwa gar mit Nennung des Verfassernamens erschienene „Schrift" gäbe, auf die SCHNORRS Anführung paßte, ist ausgeschlossen; was SCHNORR eine „Schrift" nennt, ist deshalb möglicher Weise in einem anonymen Zeitungsaufsatze, und solchenfalls wahrscheinlicher Weise in dem erwähnten Aufsatze der Tübinger Jahrbücher zu suchen. Er trägt, darf man behaupten, in allem und jedem die Merkmale an sich, die den zu suchenden IGELSHEIMERS kennzeichnen müßten. Nicht nur, daß er seinem Inhalte nach den vollsten Anspruch darauf hat, als ein feindseliger Angriff gegen die Cornelianische Schule bezeichnet zu werden; nicht nur, daß die Zeit seiner Veröffentlichung, im Januar

des Jahres, in dessen April Schnorr seine Rede hielt, so nahe zurücklag, daß die Hörer ihn frisch im Gedächtnis haben mußten; auch der Umstand, daß er, wie die vom Redakteur im Drucke beigefügte Bemerkung besagt, von einem Künstler, und zwar einem Münchner Künstler, verfaßt worden ist, begünstigt die Annahme, daß wir in ihm die nachzuweisende Igelsheimersche Schrift vor uns haben. Denn Ludwig Igelsheimer, dem wir ihn zuschreiben, war ein um die fragliche Zeit in München lebender Maler, wie sich, da es an sonstigen Nachrichten über ihn fehlt, aus dem Münchner Adreßbuche feststellen läßt, in dessen Ausgabe vom Jahre 1845 er verzeichnet ist, in dessen nächstvorhergehender Ausgabe vom Jahre 1842 sowie in der nächstfolgenden vom Jahre 1850 er aber fehlt. Leider ist dieser Maler sonst unbekannt. Wüßte man etwas von seiner Lebensgeschichte und dem Gange seiner Bildung, so wäre es vermutlich dies, daß er in seiner künstlerischen Entwicklung von der französischen Malerschule beeinflußt worden ist. Darauf deutet der gesamte Inhalt des Zeitschriftenaufsatzes selbst hin, wenn darin die bis zur Bravour gesteigerte Technik der Franzosen gepriesen wird; wenn sich der Verfasser durch „die neuere Kunst“ angewidert fühlt, wo sie in ungeschickter und plumper Weise Ideen im Beschauer nicht sowohl „anregen“ als „zumuten“ will; wenn er eine „allen verständliche, eine demokratische Kunst“ verlangt und seinen Gegnern die Meinung unterschiebt: „die Plackerei mit der Farbe ziele nur auf materielle Effekte ab“, „das Malen dürfe nicht gelernt“ werden, um des Künstlers „tieferes Wesen nicht zu verflachen“; oder wenn er ferner sagt: der wach gewordene Sinn für die Kunst „wende sich ab, wenn man ihm mit frostiger Allegorie, mit prahlender Symbolik, mit gemalten Rätseln u. dgl. zu Leibe gehe“, wende sich aber hin „zur Natur“, sei es auch, daß er diese „nur in Genregemälden oder in Landschaftsbildern oder in der Wiener Staberlkomödie oder in ausgelassenen französischen Lithographien finde“. Kunstanschauungen solcher Art lassen erraten, wie der Verfasser die Werke der Münchner Künstler beurteilt. „Die Münchner Kaiser sehen“ seinem Auge „aus, als stammten sie in gerader Linie von König David ab“, und Schnorrs Gemälde „Kaiser Barbarossas Einzug in Mailand“ ist ihm „ein treffliches Exemplar eines Münchner Historienbildes“: „Auch hier ein solcher Kaiser, auch hier jene dekorativen Episoden. Bei diesen und ähnlichen

Darstellungen ist der Hauptheld, wie es im historischen Roman fast immer der Fall ist, der dürre Stock, an welchem die Blumen, die Episoden, sich so üppig hinaufranken, bis man den Stock nicht mehr sieht". Nur Kaulbach wird Lob zuteil. „Kaulbach malt zwar weder so lebendig, noch so wahr wie Gallait, aber er malt dennoch vortrefflich und ist wohl der bedeutendste Ölmaler der deutschen Historienmalerei. Es ist hier vielleicht am Orte, die Bemerkung beizufügen, daß sich Kaulbach sehr spät, vom vierunddreißig- oder sechsunddreißigsten Jahre an, behufs seiner Zerstörung Jerusalems, etwa vier bis fünf Jahre ausschließlich der Ölmalerei widmete, ehe er an die Untermalung des genannten Gemäldes ging . . ." „Es ist in München niemand, der besser malte, kaum daß ihm jemand nahe kommt . . ."

Was aber an dem Inhalte des Aufsatzes das bemerkenswerteste ist, ist dies, daß der ungenannte Verfasser, obwohl er sein Thema vorwiegend von einem fachmännischen kunstrichterlichen Standpunkte aus behandelt, doch durch seine Forderung einer „demokratischen" Kunst auch ein politisches Element in seine Kunstkritik hineinträgt.

Die mehreren Abschnitte, in die das vorliegende Buch zerfällt, decken mehrfache, ganz verschiedenartige Spuren auf, die auf solche Ursachen des raschen Niederganges der älteren Münchner Malerschule hindeuten, die nicht auf rein künstlerischem Gebiete lagen. Eine der Ursachen, die das Zerstörungswerk vollbrachten, lag auf politischem Gebiete, hing mit politischen Zeitverhältnissen und Stimmungen zusammen. Das beweisen bei genauerer Prüfung die maßgebenden Kunsturteile der Zeit, das bezeugt vor allem mit ausdrücklichen Worten einer der eingangs erwähnten berühmten Fachschriftsteller, Vischer, der in späterer Lebenszeit auf seine „Gedanken bei Betrachtung der beiden belgischen Bilder" zurückkam und dabei deutlich und unumwunden[1]) für sich und andere anerkannt hat, daß sie bei ihren Angriffen gegen die Kunstschöpfungen des Königs Ludwig unter dem Einfluß politischer Gefühle, des „damaligen politischen Wetters" gestanden haben. Ungern erinnert man sich heute der Zeit, in der man in Deutschland fremde Länder um ihre Revolutionen beneidete, in der dem Deutschen das Andenken an seine ruhmvolle Geschichte vergällt war, in der es als Zumutung empfunden wurde,

1) Altes und Neues, Stuttgart 1882. Heft 1 S. 107.

„auf guten Glauben in Karl dem Großen den Schöpfer deutscher Größe, in Rudolf den Ordner des bürgerlichen Lebens zu verehren“. „Besäßen wir eine höfische Poesie, sie könnte nicht schlimmer lügen als Schnorr“: so sagt wörtlich der zwanzigjährige Springer[1]); Jakob Burckhardt[2]) hält den deutschen Zeitgenossen die beschämende Wahrheit vor: „es genüge nicht, eine Geschichte gehabt zu haben; man müsse eine Geschichte, ein öffentliches Leben mitleben können, um eine Geschichtsmalerei zu schaffen“; auch der maßvolle Vischer[3]) hatte gemeint, „die Geschichte unserer Kaiser sei ein monarchischer unpopulärer Stoff“. Findet man dabei die Erfahrung bestätigt, daß Kunstwerke von den Zeitgenossen nicht ausschließlich nach den ihnen innewohnenden künstlerischen Eigenschaften bewertet zu werden pflegen, so verschließe man sich nicht der Erkenntnis, daß die Subjektivität des zeitgenössischen Kunsturteils keineswegs etwas Unberechtigtes, sondern eine notwendige Begleiterscheinung der Wahrnehmung ist, daß jedes Zeitalter in rastloser Erneuerung bestrebt ist an der Hervorbringung einer anders gearteten, mit dem Inhalte seiner eigenen Ideen erfüllten, nur seinem Charakter entsprechenden Kunst mitzuarbeiten.

Bei Feststellung des Wortlautes der nachfolgenden Ansprache lagen mir beide Fassungen, die ursprüngliche ebensowohl als die abgeänderte, in Schnorrs eigener Handschrift vor. Die neue Fassung ist mit einer kurzen, vom 29. April 1865 datierten Vorrede versehen und wurde mit einem Briefe vom 26. September 1866 von Schnorr an Hermann Riegel übersandt, der sie samt der Vorrede zuerst in Westermanns Illustrirten Deutschen Monatsheften Oktober 1872 S. 83—87, dann in seinen Kunstgeschichtlichen Vorträgen und Aufsätzen (Braunschweig 1877) S. 234—242 veröffentlichte; nochmals ließ sie der Herausgeber des vorliegenden Buches gleichzeitig mit drei anderen, kleineren Festreden Schnorrs, die ich in vorliegendem Buche glaubte weglassen zu sollen, in den Grenzboten I 1882 S. 655—660 abdrucken. Auch der nachfolgende Abdruck gibt lediglich die spätere, mit Rücksicht auf eine etwaige Veröffentlichung überarbeitete und im sprachlichen

1) Jahrbücher der Gegenwart 1845 November S. 1033. Aus meinem Leben, Berlin 1892. S. 68.
2) Vergl. Grenzboten III 1885 S. 307.
3) Jahrbücher der Gegenwart Jahrgang 1844 S. 49.

Ausdruck verbesserte Fassung wieder, ohne Angabe der abweichenden Lesarten des ursprünglichen Textes. Nur bei dem Abschnitt, dessen Anfang und Ende durch * bezeichnet ist, ist anmerkungsweise der ursprüngliche Wortlaut beigefügt.

Meine verehrten Freunde,

die Benachrichtigung von Ihrem Vorsatze, auch in diesem Jahre eine festliche Zusammenkunft mir zu Ehren zu veranstalten, erregte das Verlangen in mir, mein Herz wieder einmal gegen Sie auszuschütten. Weil ich mir aber nicht zutraute, aus dem Stegreif klar und kurz mich auszudrücken, habe ich meine Gedanken niedergeschrieben und bitte um Erlaubnis, lesen zu dürfen.

Geehrte Freunde!

Was ist es, das uns hier vereinigt und sonst im Leben zusammenhält, anderes als ein Verhältnis gegenseitigen Vertrauens, und zwar bei uns allen ein frei erwähltes? Viele von Ihnen sind längst aus dem Schülerverhältnis zu mir herausgetreten, und gerne suche ich mit diesen die Stellung gleichmäßiger Gegenseitigkeit einzunehmen, eine Stellung, in der auch mir Rat und Tat zugute kommen kann. Andere der verehrten Teilnehmer an dem heutigen Feste standen niemals als Schüler mir zur Seite; es vereinigt uns das Band der Kunstgenossenschaft und Freundschaft. Sowohl diese aber als jene sehen mich als einen Lehrer und Führer an, wenn auch nicht als den *ihrigen*. Ich mag wollen oder nicht, als ein Führer muß ich gelten, und zwar vorzugsweise bei der heutigen festlichen Gelegenheit.

Es läge nun nahe, mich darüber zu erklären, was ich als solcher zu erreichen gesucht, wie ich dieses meines Amtes und Berufes gepflegt habe, um entweder noch ein näheres Verständnis zugunsten einer besseren Wirksamkeit herbeizuführen, oder gegen Mißverständnisse mich zu verwahren, oder

auch zu rechtfertigen gegen etwaige Beschuldigungen. Das bleibe aber heute ferne von mir. Daß Sie mich hierher gerufen haben und wir so fröhlich beisammen sind, das ist ja ein Beweis, daß wir uns verstehen und daß ich nicht erst nötig habe, mich zu rechtfertigen.

Angemessen scheint es mir aber, gerade in der jetzigen Zeit, in welcher der Umschwung der Ideen und Ansichten so lebhaft ist, Veränderungen in der Zeitstimmung so rasch vor sich gehen, mit Keckheit und Bitterkeit das angetastet wird, was noch vor kurzem für unantastbar galt, einiges zu sagen über den Charakter und die Erfolge der Bestrebungen derjenigen Männer, welche vorzugsweise als Führer, ja als Anführer bei den großen Bewegungen, die wir auf dem Gebiete der Kunst erfahren und erlebt haben, von uns angesehen werden.

Soweit ich hierbei als beteiligt erscheinen mag durch meine Übereinstimmung mit den Ansichten derselben, so ferne ich diesen Ansichten treu geblieben und ihnen gemäß gewirkt habe, wird sich das Verständnis meiner Bestrebungen und die Rechtfertigung für die Ausübung meines Lehramtes von selbst ergeben. Was aber den eben bezeichneten Gegenstand meiner heutigen Ansprache betrifft, so werde ich mich mit der Andeutung der Hauptzüge begnügen und eine weitere Ausführung Ihren eigenen Gedanken überlassen. Dieses erscheint umso geeigneter, als ich den Jüngeren unter Ihnen gern eine Anregung geben möchte, für die Angelegenheiten der Kunst sich selbst die Anhaltspunkte zu suchen, von denen aus sowohl der zurückgelegte Weg beurteilt als der zu verfolgende erkannt werden kann.[1])

*Was ich über die Bestrebungen und Erfolge jener Männer sagen werde, wird mit einer Abwehr der Angriffe sich ver-

1) *Die Sätze* Was ich über die Bestrebungen *bis* es lag auch wo anders *lauten in der älteren Fassung folgendermaßen:* Man ist so sehr geneigt, für ganz neue Entdeckungen zu halten, was doch nur

binden, die so häufig und erst vor kurzer Zeit in feindseligster Weise gegen uns gerichtet worden sind. (In der Schrift von einem gewissen IGELSHEIMER.) Ohne zu bedenken, welche Hindernisse überwunden werden mußten, um in der Tiefe den Grund zu gewinnen, auf welchem das Heiligtum der Kunst in reiner Gestalt sich erheben konnte, verklagt man jetzt schon die Bauleute, weil ihr Werk noch nicht vollendet ist. Ohne zu begreifen, weshalb die Maler vor allem eine stilvollere Formenentwicklung, und zwar in einer innigeren Verbindung mit der Architektur und Plastik erstrebten und die sich bietende Gelegenheit zur Ausführung monumentaler Werke mit Eifer ergriffen, wirft man ihnen den Mangel an dem sichern Gebrauch der Farbe vor und will beweisen, daß ihre Bestrebungen verfehlt und nichtig sind gegenüber den Erfolgen anderer Schulen, welche ihre Vorbilder und die Wahrheit nur in der uns umgebenden Natur suchen.

Nun meine Freunde, um neue Entdeckungen, welche wir von diesen anzunehmen etwa verschmäht hätten, handelt es sich wahrlich nicht. Unsere Führer erkannten die Wahrheit

allenfalls denjenigen neu ist, welchen die Werke früherer Kunstperioden unbekannt geblieben sind. So glaubt man gerne, als seien gewisse, in ihrer Art außerordentliche Erscheinungen in dem Gebiete der Malerei etwas durchaus nie vorhanden Gewesenes. Ich meine hier die Erscheinungen, welche die Herrschaft über das Element der Farbe, des der Malerei allein eigentümlichen und ihr nur zugewiesenen Trägers des allgemeinen Kunstgeistes, bekunden. Jene unsere Führer kannten und beachteten dieses Gebiet, wenn sie auch nicht darin herrschten. Konnte auch die gehaltlose Malfertigkeit, die damals auf den meisten Akademien im Schwange war oder von den einzelnen Künstlern geübt wurde, ihnen dieses Gebiet nicht eröffnen, so standen die älteren großen Meister und namentlich die noch immer unerreichten Leistungen der Venezianischen Schule, die außerdem noch durch eine das gesamte Kunstgebiet durchdringende und belebende schöpferische Kraft getragen werden, doch im vollsten Zauber vor ihren Augen. Wie aber die Lage der Kunst damals war, mußte ihre Kraft nach einem andern Ziele sich wenden, das ihnen tiefere Befriedigung versprach. Sie konnten über der Anerkennung der Schönheit dieser Kunstblüte nicht übersehen, daß es galt, Stamm und Wurzeln des eigentlichen Kunstbaumes zu erkennen und diesen den rechten Boden zu bereiten. Das, was Not tat, suchten sie wo anders, und in Wahrheit, es lag auch wo anders.

in des Wortes tiefster Bedeutung, sie kannten auch das Element der Farbe, des der Malerei allein eigentümlichen und nur ihr zugewiesenen Trägers des allgemeinen Kunstgeistes, wenn sie dieses Darstellungsmittel auch nicht beherrschten. Sie kannten die alten Meisterwerke und verstanden namentlich die noch immer unerreichten Leistungen der Venezianischen Schule, die neben der Farbe noch durch eine das gesamte Kunstgebiet durchdringende und belebende schöpferische Kraft getragen werden. Wo aber hätten sie die Werkstätte finden können, in welcher ihnen das gelehrt worden wäre, was man allerdings lernen muß, wenn man ein Maler werden will? In den Kunstakademien gewiß nicht. Und wäre bei der damaligen Beschaffenheit der Kunstzustände es wohl recht gewesen, ihre Kräfte zu zersplittern und dem dort winkenden Ziele nachzujagen, da es galt, den Boden zu bereiten, auf welchem die Kunst frisches Leben und Gedeihen finden konnte? Das, was Not tat, suchten unsere Meister wo anders, und in Wahrheit, es lag auch wo anders.*

Leben, Geist, Wahrheit, Ernst, Tiefe und Innigkeit der Empfindung, nicht weniger als alles war abhanden gekommen. Kalte Nachahmung antiker Formen oder gemeine Modellwahrheit samt dem leeren Schlendrian der Kunstschulen mußte niedergeworfen werden, um zum Leben durchzudringen. Und als der rechte Ankergrund gefunden war, fand man ihn da, wo für alles Leben, nicht bloß für das Leben in der Kunst, allein fester Grund und Sicherheit gefunden wird, in der Erkenntnis des Verhältnisses des Menschen dem Ewigen gegenüber. Nur von da aus versteht der Mensch die Geschichte, das Leben; von da aus begreift sich das Sehnen des Menschen nach etwas Höherem, das Bedürfnis seines Herzens und Geistes. Da wurzelt auch alle wahre Begeisterung, Poesie und jegliche Kunst.

So stark war die Empfindung, daß nur von dem Standpunkt wiedergewonnener Pietät allein eine Wiederherstellung

der Kunst möglich sei, daß jene Führer vor allem in einer Veredlung ihres inneren Menschen die Bürgschaft für den Segen im Berufe erkannten. Man mag hierüber denken, wie man will; zugeben muß man aber, daß die Gesinnung, in welcher solche Ansichten wurzeln, eine edle sei, gewiß eine edlere als die so häufig wahrnehmbare Sinnesart, welche mit innerer Zerrissenheit unter Spott und Hohn ihre Wege zum Ziele finden und andern zeigen will; zugeben muß man, daß, abgesehen von dem Gewinne des inneren Menschen, die Werke, welche aus der vorhin bezeichneten Gesinnung hervorgegangen sind, den Ausdruck der Innigkeit, wahrer Frömmigkeit und des Friedens an sich tragen, welchen der bloße Vorsatz auch des geübtesten und talentvollsten Künstlers, steht er nicht auf gleichem Grunde, nicht zu geben vermag. Und hiernach wird man auch zugeben müssen, daß der gesuchte und nach Kräften eingenommene Standpunkt wenigstens in dieser Beziehung sich gerechtfertigt habe.

Wie steht es nun aber jetzt bei denen, welche von diesem Standpunkt ausgegangen sind? Haben sie etwa auf engem Raume sich eigensinnig abgegrenzt oder gewannen sie nicht vielmehr einen freieren Einblick in die Unendlichkeit der Welt des Geistes, indem inneres Leben überhaupt sich erschloß? Hat das Gebiet der Geschichte wie der Offenbarung sich nicht aufgeschlossen vor den Blicken dieser Männer? Wann wären wohl die erhabenen Schilderungen patriarchalischer Zeiten, die Mythen der Hellenen und Germanen, die großen Dichtungen eines Homer, Dante, Goethe oder selbst die heiteren Seiten des Lebens tiefer, besser verstanden worden als von ihnen? Hat sich ein mächtiges Wachstum an allen Kräften nicht kundgegeben von dem Augenblicke an, da es gelang, mit erneuertem Sinne den Standpunkt der, wie es vielen schien, kindischen alten Kunst wiederzugewinnen? Folgte nicht Sieg auf Sieg? Hat die im ganzen so gesunde und lebenskräftige Bewegung nicht jede Schranke durchbrochen,

die der Eigensinn oder die Beschränktheit einzelner einer weiteren und vielseitigeren Entwicklung in den Weg legen wollte?

Man erlaube mir hier ein paar Stellen aus den Briefen eines ruhmgekrönten, edlen, durch seinen außerordentlichen Scharfsinn ausgezeichneten deutschen Gelehrten und Staatsmannes, der während der Jahre 1816 bis 1823 als Preußischer Gesandter sich in Rom aufhielt, anzuführen, um zu zeigen, daß nicht etwa bloß in meinem Kopfe die Dinge sich so zeigen, wie ich sie geschildert habe. NIEBUHR schreibt in einem Briefe vom Februar 1817 an SAVIGNY: „Die hiesigen Maler sind entschieden in zwei Parteien geteilt; die eine besteht aus unsern Freunden und denen, die sich an sie anschließen, die andere ist die zusammenhaltende Phalanx derer, die um das Feuer in den Büschen auf dem Blocksberge sitzen. Jene sind von exemplarischem Lebenswandel, hier blüht die alte Liederlichkeit der deutschen Maler zu Rom, wie vor dreißig Jahren.“ In einem anderen Briefe von dem nämlichen Jahre schreibt er: „Ich gehe mit denen am meisten und beinahe allein unter den Künstlern um, die zur religiösen Partei gehören, weil die, welche ganz fromm sind, und die, welche nach Frömmigkeit streben, bei weitem die edleren und auch die geistreicheren sind“.

Wie in jeder mächtiger sich entfaltenden Kunstperiode, so hat auch in dieser der Geist die Bahn gebrochen, und festhaltend an dem einmal gewonnenen Kern hat sie auch einen immer freieren, unabhängigeren und eigentümlicheren Charakter angenommen. Und ich sage Euch: man hat gearbeitet, zu lernen gesucht und sich nicht begnügt in weichlichen Gefühlen dahin zu dämmern. Könntet Ihr nur sehen die Studien eines OVERBECK und anderer nach dem Akte, dem Gewande und der Anatomie! Was Zeichnung anbelangt, habe ich noch nichts Gründlicheres gesehen. Oder hätte man etwa Wahrheit und Natur bei der Formengestaltung verschmäht und verabsäumt? — Was ist Naturwahrheit

im Gebiete der Kunst? etwa die schwielige Hand des Lastträgers? Wo sehet Ihr auf den Straßen die Vorbilder der Helden, der Apostel und Propheten? Sind die Apostel eines GUERCINO wahrer als die Propheten des MICHELANGELO, weil sie scheinbar wirkliche Runzeln haben? Sehet MICHELANGELOS Adam, ob das nicht der Mensch nach dem Ebenbilde Gottes ist, also der wahre Mensch. Man verwechsle doch die Wahrheit nicht mit dem Schein der Wirklichkeit, der bloßen Modellwahrheit. Kann der schöpferische Geist die Kunstwahrheit nicht aus sich gebären, wie Jupiter aus seinem Haupte die ausgestaltete Minerva entsteigen ließ, dann verzichte die Kunst nur von vornherein auf ihre edelsten Gebilde! Ihr Engel und Heiligen und ihr Helden der Vorzeit, ihr seid für uns verloren. Denn ihr erscheinet freilich nicht zum stündlichen Gebrauche im wohleingerichteten Atelier mit dem Licht von oben! — Oder gebricht es an dem Sinne für Anordnung, an Mannigfaltigkeit und Reichtum der Gestalten und Motive? Auch da sind die Werke unserer Führer Zeugen ihrer Kraft, die von den Eulen der Nacht sich nicht verscheuchen lassen. Von welcher Seite ist neues Leben in die Architektur gedrungen und hat die starren Bollwerke hergebrachter Formen niedergeworfen und neue, lebendigere, unserem innersten Wesen angemessenere zur Geltung gebracht? Wer hat den reichen mannigfaltigen Schmuck der Räume wiedergefunden, wer der Arabeske neues Leben eingehaucht, den heitern sprudelnden Witz, die tiefsinnige Glosse der Randzeichnung aus dem Schlafe erweckt? Wo haben selbst die reproduzierenden Künste, die Kupferstecher- und Holzschneidekunst ihre erfolgreichen Strebungen angeknüpft als an jenen allgemeinen Mittelpunkt alles Lebens?

Sollte nun aber gar nichts mehr zu tun sein, das sich der Rede und Anstrengung wert fände? Wäre die Kunst erschöpft und der Nachwuchs sollte die Hände entweder in den

Schoß legen oder läge ihm nichts anderes ob als die Väter an- und ihnen nachzubeten? Das zu behaupten wäre eine Torheit. Nur heran, ihr jungen Helden, die Waffen geschwungen. Noch gibt es genug zu kämpfen und zu erobern. Leben und Kunst sind reich genug, um immer neue Seiten, neue würdige Aufgaben hervorzukehren, durch deren Lösung man sich Kränze erringen kann. Aber eines sollen diese Helden bedenken: sie sollen nicht vergessen, was ihre Alten getan und was sie diesen zu verdanken haben; sie sollen nicht bloß, weil sie die Nachgebornen sind, nach Hottentotten- und Buschmänner-Art die ergrauten Führer den Wölfen und Raben des Undankes und des Hohnes preisgeben, um über kurz oder lang dasselbe Schicksal von ihren Nachfolgern zu erfahren. Sie sollen, nach einem leeren Scheine jagend, nicht verlieren und darangeben, was sie besitzen, sondern das einmal gewonnene Gebiet nach Kräften behaupten und auf der ererbten Grundlage weiter bauen. Und glücklich dann, wer einst sagen kann: wir haben soviel hinzugetan, als wir empfangen haben, auch unsre Werke sind Zeugen unserer Ehre!

Wer die Fortschritte mit Unbefangenheit und Gerechtigkeit würdigt, welche in der letzteren Zeit auf dem Gebiete der Malerei im engeren Sinne gemacht worden sind; wer es anerkennen will, wie viel größere Sicherheit in der Behandlung der Farbe gewonnen worden und wie mehr und mehr die Beherrschung dieses der Malerei allein eigentümlichen und ihr als vorzüglichster Träger des allgemeinen Kunstgeistes zugewiesenen Elementes sich vorbereitet, wird nicht bange sein noch zweifeln, daß unsere, d. h. die gesamte, von jenen Führern vor anderen ins Dasein gerufene deutsche Malerschule auch diese Krone noch erringt. Sie wird sie erringen, und zwar als eine ihrer Kunstart und dem deutschen Geiste angemessene, weil organisch entwickelte Zierde.

Auf der andern Seite kann man aber auch wohl ohne große Prophetengabe voraussagen, daß diejenigen aus unserer

Schule, welche die an andern Schulen mit Recht bewunderte Beherrschung der Farbe gleichsam sprungweise erhaschen wollen oder alles Übrige über Bord werfen und an diesem Schatz allein genug zu haben vermeinen, nicht nur das verlieren, was sie sich sonst schon angeeignet, sondern auch das nicht organisch von innen und von der Basis aus Entwickelte nicht gewinnen werden.

Meine verehrten Freunde,

ich kann mich darauf berufen, daß ich bei allem Festhalten an dem unveräußerlichen edelsten und höchsten Rechte der Kunst, schöpferisch zu gestalten, doch jederzeit auf Wahrheit, auf Natur und auf die unabweisliche Notwendigkeit einer entwickelten Fähigkeit, sie darzustellen, hingewiesen habe. Noch im vorigen Jahre habe ich im Einklang mit den von jeher gehegten Ansichten an dieser nämlichen Stätte als meine Überzeugung es ausgesprochen, daß die höchste Kunst nur in der vollendetsten Form zur Erscheinung kommen könne. Darum durfte ich mich wohl so lebhaft gegen die Gefahren einer Abirrung von dem als richtig erkannten Wege erklären, ohne Besorgnis, bei Ihnen einem Mißverständnis mich auszusetzen. Vor allem aber hoffe ich darauf rechnen zu können, daß Sie überzeugt sind, niemand werde sich herzlicher freuen, niemand es lieber anerkennen als ich, wenn ichs erlebte, daß die Jünger ihren Meistern weit voraneilen. Aber gerade dann, wenn Sie dem erhabenen Ziele noch um so viel näher gerückt sind als jene älteren Führer, dann werden Sie auch gerne bekennen, gut geführt worden zu sein.

Dann werden Sie aus eigenem Antriebe jenen Ruf anstimmen, zu welchem heute ich Sie noch auffordere, zu dem Rufe:

Hoch leben unsere Altmeister, unsere Führer
Cornelius und Overbeck!!!

München, am 11. April 1844.

6.

Die Kunstausstellung in München

1845

In zwei Briefen an seinen Freund Johann Gottlob von Quandt, datiert vom 13. und 24. Januar 1846, gedenkt Schnorr eines von ihm verfaßten, die Münchner Kunstausstellung vom Jahre 1845 betreffenden Aufsatzes, den abzufassen er sich veranlaßt gesehen habe „einerseits durch das bodenlose Geschwätz, das unser lieber Marggraff“ (der damalige Sekretär der Münchner Kunstakademie) „angestimmt hatte“, „anderseits durch ein Pflichtgefühl, das ihn aufforderte, ein öffentliches anerkennendes Wort über die trefflichen Gemälde Jägers und Palmes auszusprechen.“ In dem, was er geschrieben, habe sich „noch einiges über den Entwicklungsgang der deutschen Kunst angeknüpft“, aber eine „Antwort“, wie Quandt glaubte, bevor er den Aufsatz gesehen hatte, eine „Antwort“ auf einen bestimmten gegnerischen Artikel sei dieser keineswegs. „Es ist mir nicht eingefallen,“ sagt Schnorr wörtlich in dem zweiten der beiden angeführten Briefe, „jenen Hähnel, [Friedrich Rudolf] Meyer oder Birk zugeschriebenen Artikel [in der Allgemeinen Zeitung] zu beantworten, so wenig als es mir einfallen könnte, über jenen perfiden Aufsatz, der neulich in einer Tübinger Zeitschrift, ich glaube, sie heißt Jahrbücher der Gegenwart, erschienen ist, auch nur ein Wort zu verlieren [gemeint ist vermutlich Anton Springers anonymer Aufsatz „Kritische Gedanken über die Münchner Kunst“ im Nov. des Jahrg. 1845 dieser Jahrbücher]. Mein Grundsatz ist in bezug auf meine Person nur dadurch zu antworten, daß ich mich bestrebe, es immer besser zu machen. In bezug auf die Kunst im allgemeinen fühle ich keinen Beruf als Anwalt schriftlich aufzutreten. Das ist die Sache anderer Leute; ich bin zum Malen da. So habe ich denn nie auch nur mit einem Wort schriftlich mich verteidigt und werde es nie tun usw.“

Veröffentlicht wurde der nachstehend mitgeteilte Ausstellungsbericht Schnorrs in der Allgemeinen Zeitung Nr. 276 Freitag den 3. Oktober 1845 Seite 2203—2207. Zum besseren Verständnis seines Inhaltes dient ein vorhandener Katalog der Ausstellung, der unter dem Titel: „Verzeichnis der Werke lebender Künstler, welche in dem neuen k. Kunst- und Industrie-Ausstellungsgebäude vom 25. August an öffentlich ausgestellt sind. 1845. XI. Kunstausstellung der königlich bayerischen Akademie der bildenden Künste. München 1845" in Druck erschien. Ich entnehme ihm die nachfolgenden Anführungen. Die einer jeden vorangestellte Zahl kehrt wieder in der Zählung, die der Herausgeber mit den Anführungen im Texte des Berichtes vorgenommen hat. Über den Verbleib der besprochenen Gemälde sind den Angaben des Ausstellungskataloges insoweit Nachweisungen von mir hinzugefügt worden, als deren in Friedrich von Böttichers „Malerwerken des neunzehnten Jahrhunderts" (2 Bde. Dresden 1891—1901) zu finden waren.

Handschriftlich hat sich Schnorrs Aufsatz nicht erhalten. Der Neudruck gibt daher lediglich den gedruckten Text der Allgemeinen Zeitung wieder.

1. Schneider, Heinr. Justus, aus Coburg, in München. 139. Margareta, Landgräfin von Thüringen, muß sich von ihren Kindern trennen. Die Landgräfin sollte ermordet werden, im Kampfe des Abschieds beißt sie Friedrich in die Wange. (Das Bild wurde 1846 vom Könige von Hannover angekauft.)

2. (Ein Werk von W. Wach ist im Ausstellungskatalog nicht verzeichnet.)

3. Ziegler, Julius, in Paris. 180. Der Traum Jakobs von der Himmelsleiter. Die an der Himmelsleiter hinauf- und herabsteigenden Engel enthüllen dem Schlafenden die Zukunft, indem sie ihn ihre Symbole sehen lassen. Der dargestellte Moment ist derjenige, wo Engel vorüber gehen, welche, wie ihre Sinnbilder zeigen, die Kunst, auch Ackerbau und Industrie vertreten. Die verschleierten Engelfiguren im Hintergrunde deuten auf die Künste, welche wohl dem Jakob offenbart wurden, uns aber noch verborgen sind.

4. Deger, Ernst, aus Bockheim, in Düsseldorf. 21. Die Himmelskönigin mit dem Jesuskinde.

5. (Ein Werk von Vogel ist im Ausstellungskatalog nicht verzeichnet, doch kann sich Schnorrs Bemerkung nur auf Ludwig Vogel und sein jetzt dem Künstlergute Zürich gehöriges Bild: „Das Bad in Rosen (Ritter Burkhard am Vorabende der Schlacht von St. Jakob für seinen Hohn bestraft)“ beziehen. Ludwig Vogel, Overbecks Jugendfreund, schrieb als hochbetagter Greis einen bei Ernst Förster, Peter von Cornelius Teil 1 S. 121 ff., abgedruckten Brief, worin er von sich sagt, er sei „immer“ der Meinung gewesen, daß „die schönsten Ideen, die besten Kompositionen wenig helfen, wenn man dieselben nicht auch tüchtig zu malen verstehe“, und er sei „deshalb oft von seinen Freunden“ für einen „halb-abrünnigen“ gehalten worden. Zu dieser brieflichen Äußerung will die Tatsache wenig passen, daß Schnorr gerade ihm im Jahre 1845 das Unzureichende seiner malerischen Leistungen vorhält.)

6. Jäger, Gustav, in München. 56. Die Grablegung Christi. (Im Städtischen Museum zu Leipzig.)

7. Palme, August[in], in München. 102. Die Himmelfahrt, und darüber die Krönung der Maria. Hauptaltarbild für die Stiftskirche zu Schlegel in Oberösterreich bei Linz.

8. Jacquand, Claudius, in Paris. 55. Zigeuner, überführt, einen Bischof unterwegs angefallen und geplündert zu haben, erscheinen vor dem Herrn des Orts und werden durch dessen Amtsrichter verurteilt. Szene aus dem 17. Jahrhundert. (Kam in die Neue Pinakothek in München.)

9. Hesz, Peter, in München, k. Hofmaler und Ehrenmitglied der Akademie. 41. Der Rückzug der französischen Armee unter Kaiser Napoleon über die Bereszina, verfolgt durch die russischen Truppen im Jahre 1812.

10. Coignet, J., in Paris, place de la Bourse Nr. 4. 20. Die Ruinen von Paestum in Unteritalien. (Kam in die Neue Pinakothek in München.)

11. Morgenstern, Christian, in München, Ehrenmitglied der Akademie. 89. Mondaufgang an der Elbe unterhalb Hamburgs. 90. Landschaft im Charakter der Umgebungen des Starnberger Sees.

12. Heinlein, Heinrich, in München. 40. Der westliche Abhang des Ortelers im südlichen Tyrol.

13. Schadow, Wilh. v., Direktor der Kunstakademie in Düsseldorf. 123. Die Parabel vom guten Hirten . . . 124. St. Hedwig,

Patronin von Schlesien. 125. Bildnis des verstorbenen Dichters Karl Immermann.

14. Kaulbach, Wilhelm, k. Hofmaler und Ehrenmitglied der Akademie. 58. Lebensgroßes Bildnis Sr. Majestät des Königs im großen Kostüme als Großmeister des St. Hubertus-Ordens; zu seinen Füßen, auf der untersten Stufe des Thrones knieend, vier Pagen mit den Wappen der Provinzen Bayern, Pfalz, Schwaben und Franken. 59. Bildnis des Malers Heinrich Heinlein als Ritter von Schellenberg, wie derselbe bei dem großen Künstler-Maskenzuge im Jahre 1840 erschien, in Lebensgröße. Eigentum Sr. Majestät des Königs. 60. Bildnis des verstorbenen Schlachtenmalers Monten, als Hauptmann der Landsknechte, wie derselbe bei dem erwähnten Maskenzuge erschienen war, gleichfalls in Lebensgröße. Eigentum Sr. Majestät des Königs. (Ein Bildnis eines Bildhauers führt der Katalog nicht auf.)

15. Riedel, A., in Rom, Ehrenmitglied der Akademie. 115. Bildnis der Mariuccia Joli, geboren zu Alvito im Königreich Neapel 1824. 116. Bildnis der Felice Berardi, geboren zu Albano 1827. Beide Bilder sind Privat-Eigentum Sr. Majestät des Königs.

16. Schaller, Ludwig, in München, Mitglied der k. k. Akademie der vereinigten Künste in Wien. 236—248. Zwölf Gips-Statuen berühmter Dichter: Dante, Petrarca, Ariost, Tasso, Calderon, Shakespeare, Hans Sachs, Wieland, Schiller, Goethe, Herder, Jean Paul.

[Ein Kleeblatt als Korrespondenzzeichen] München, 24. Sept. (Die Kunstausstellung.) Es ist in Ihrem Blatte schon mehreremal von unserer Kunstausstellung die Rede gewesen, und auch bereits eine vollständige vergleichende Übersicht gegeben worden über das, was sie enthält. Inwiefern sie Anhaltspunkte gewährt zur Beurteilung des Standes deutscher Kunst überhaupt und der Münchener Schule insbesondere, namentlich der historischen, davon haben wir bis jetzt noch nichts Näheres gehört, und doch glauben wir kunstliebenden Leser, daß in dieser Beziehung unsere Ausstellung öffentlich besprochen zu werden verdient, daß ge-

rade hieran ein allgemeines Interesse sich knüpfen sollte. Erlauben Sie mir in diesem Sinne das Ergebnis meiner Betrachtungen über die diesjährige Münchener Kunstausstellung in Ihrem Blatte niederzulegen. Viel Raum wird es nicht bedürfen, da es sich in dem vorliegenden Fall gar nicht davon handelt, auch nur aller derjenigen Kunstwerke zu gedenken, welche an sich als bedeutende Erscheinungen eine ehrende Erwähnung verdienten. Einzelner Werke und Namen möge nur da gedacht werden, wo sie die Anhaltspunkte für unsere auf ein Ganzes gerichtete Besprechung darbieten.

Der Umstand, daß die diesjährige Kunstausstellung nicht bloß Werke hiesiger Künstler, sondern wertvolle Erzeugnisse anderer, zum Teil außer aller Beziehung zu uns stehender Kunstschulen in sich vereinigt und ziemlich alle Hauptrichtungen der Gegenwart im Gebiete der Kunsttätigkeit vertreten sind, gewährt den Vorteil, Vergleiche anstellen zu können, aus welchen sich gewiß sehr wichtige Folgerungen für uns ableiten lassen. Ich habe diesem Umstand gerade für die Beurteilung des Standes deutscher Kunst wesentliche Belehrungen zu verdanken und, indem ich auf den Gewinn hinweise, der sich daraus ziehen läßt, glaube ich meinesteils den Dank mit auszudrücken, den die hiesigen Freunde der Kunst der neuen, bei dieser Ausstellung zum erstenmal ins Leben getretenen Einrichtung schuldig sind.

Gegenüber den Werken, welche als Erzeugnisse derjenigen deutschen Schule sich darstellen, die nach den vor etlichen Jahrzehnten empfangenen Impulsen sich fortentwickelt und welche, wie sie zunächst aus den Tiefen deutschen Wesens hervorgegangen, wenn auch durch den Einfluß alter hellenischer und italischer Kunst berührt, dennoch ein vollkommen deutsches Gepräge angenommen hat, sehen wir gehaltvolle Werke französischer und niederländischer Schulen, welche ebenfalls die lokalen und nationalen Bestrebungen festhalten.

Es begegnen unsern Blicken aber auch zum Teil sehr

schätzbare Arbeiten ausländischer und inländischer Künstler, welche, abgesehen von den für alle Zeiten und Schulen gültigen Typen, eine Aneignung fremder Vorzüge weniger auf dem Weg der Entwicklung des Eigentümlichen als der Nachahmung suchen. Hierher möchten wir auf deutscher Seite die an sich sehr wertvollen Leistungen der HH. H. SCHNEIDER (1) und W. WACH (2) rechnen, welche, bei vorwaltender und erfolgreicher Bestrebung, durch die Handhabung des Pinsels zu wirken, weniger von der Natur als durch die Anschauung belgischer oder französischer Meister geleitet scheinen.

Unter den ausländischen Künstlern mag ZIEGLER (3) aus Paris in seiner Darstellung von dem Traume Jakobs einer Auffassungsweise gefolgt sein, welche vielleicht durch eine Vorliebe für deutsche Sinnigkeit hervorgerufen in offenbare Gedankenwillkür und gänzliche Verkennung des plastischen Elements ausgeartet ist.

Auch an solchen Künstlern fehlt es nicht, die, aus einer weichlichen modernen Gefühlsweise schöpfend, jener männlichen Haltung entbehren, welche der Umgang mit den großen Vorbildern der Vergangenheit dem Historienmaler am sichersten verleiht. Die hier angedeuteten Eigenschaften finden sich unter andern an einigen aus der Düsseldorfer Schule hervorgegangenen Malern, wobei ausdrücklich bemerkt wird, daß die Rüge Hrn. DEGER (4) nicht trifft, der die Schule mit einem vortrefflichen Gemälde vertritt, die Himmelskönigin mit dem Jesuskinde darstellend.

Endlich zeigt sich auch in der schön erfundenen Komposition VOGELS (5) „Ritter Burkhards Bestrafung", daß es nicht genüge, eine Zeichnung zu färben, um sie zu einem Gemälde zu machen. Der Maler soll malen können, und das verlangt vor allem die Gegenwart.

Wir wenden uns nun zu den Werken, die der zuerst erwähnten Richtung der Historienmalerei deutschen Ursprungs angehören, weil an diese vorzugsweise die Erwartungen einer

weiteren kräftigen Entwicklung deutscher Bestrebungen in dem Gebiete der höheren Kunst sich knüpfen und an ihnen der Stand derselben am sichersten wird beurteilt werden können. Es finden sich Werke dieser Richtung in erfreulicher Anzahl und von ausgezeichnetem Werte vor in Gemälden, Kartons und kleineren Zeichnungen. Von den bekannteren hiesigen Meistern ist begreiflicherweise nur wenig darunter; die Tätigkeit derselben ist fortwährend durch die großenteils auf die Ausschmückung von Kirchen und anderen Gebäuden gerichteten, von dem Könige ihnen erteilten Aufträge in Anspruch genommen. Kartons näher zu erwähnen liegt außerhalb unseres Zwecks, da in ihnen die Fortbildung der Schule sich unvollständig wahrnehmen und beurteilen läßt. Wir verweilen daher bei den Gemälden, und zwar bei den zwei umfangreichsten der in Öl ausgeführten Kompositionen, von denen die eine, von Jäger (6), die Grablegung Christi, die andere, von Palme (7), die Himmelfahrt Mariens darstellt [1]).

Beide Künstler sind aus der hiesigen Akademie hervorgegangen und gehören der jüngeren Generation an. Auf der alten, von den Wiederherstellern deutscher Kunst wiedergewonnenen Grundlage fortbauend und die Typen festhaltend, welche eine im Gebiet der Kunst, namentlich im religiösen, stets in Geltung bleibende Überlieferung nach und nach feststellen und zum Teil den Charakter einer historischen bedingen, bewahrten diese Künstler dennoch ihr deutsches Gepräge. In betreff der Ausbildung und Anwendung der Darstellungsmittel suchten sie unverkennbar in dem Studium der Alten Belehrung; aber sie schöpften zugleich an der Quelle selbst und bildeten sich an dem Leben heran. Beide Gemälde zeichnen sich durch eine ernste Auffassung, schöne Anordnung, edle Zeichnung und treffliche Ausführung

1) Dieses Gemälde ist vor einiger Zeit wieder von der Ausstellung entfernt worden.

aus. Jägers Grablegung namentlich gehört ohne Frage zu den wertvollsten Erscheinungen, welche die Ausstellung darbietet, und es erweist sich in ihr eine seltene Beherrschung des Elements der Farbe und des Pinsels.

Ähnliche Verhältnisse, wie sie sich im Gebiet der Historienmalerei ergaben, lassen sich auch in anderen Kunstgebieten nachweisen, und es zeigen sich da die glücklichsten Erfolge, wo mit Vermeidung der Nachahmung abgeschlossener Bestrebungen anderer Schulen eine Entwicklung und Fortbildung des in der eigensten Natur Wurzelnden gesucht wird. Hiermit soll gar nicht behauptet werden, daß auf unserer Seite überall eine so fertige Meisterschaft bereits erlangt sei, wie sie sich zum Teil in den Erzeugnissen andrer Schulen kundgibt; ich gestehe vielmehr gern, daß ein Gemälde, wie es Jacquand (8) geliefert hat, so vollendet in Ton und Ausführung, von den Unsern noch nicht zustande gebracht worden ist; ebensowenig erreicht sind in diesem Stück mehrere der vorhandenen Architektur- und Genrebilder französischer und niederländischer Künstler. Das ist aber doch nur eine Seite eines Kunstwerkes: es ist die vollste Reife des einzelnen Erzeugnisses, abgesehen von seiner Anlage und seinem Gehalte. Hinsichtlich dieser letzteren Eigenschaften stehen die Werke der Unsern den fremden entschieden voran.

Vor einem Gemälde des Hrn. Peter Hesz (9), den Rückzug der französischen Armee über die Bereszina darstellend, das aus der Tiefe innerster Anschauung des furchtbaren Ereignisses hervorgegangen, alle Teile des verwickelten Dramas im Sinn echter Historienmalerei so klar vor uns entfaltet, das ebenso reich und ausdrucksvoll in allen Motiven, wie es in der Durchbildung des Ganzen und des Einzelnen vortrefflich ist, werden wir wohl mit dem Beschauer, sei er auch der gebildetste Kenner, nicht rechten wollen, wenn er, von einem so reichen Gehalt erfüllt, den einzelnen Vorzug nicht vermißt, den etwa ein anderes Bild im Tone voraus hat?

Coignets (10) Leistung ist ohne Frage sehr hoch zu stellen. Seine Landschaft, die Ruinen von Pästum darstellend, ist in ihrer Gesamtwirkung wie im einzelnen bewunderungswürdig; alles so bemessen, wie es eben nur die vollendetste Meisterschaft zu geben vermag; nur der Mangel an Urteil oder an gutem Willen könnte die schuldige Anerkennung versagen; doch bin ich der Meinung, daß dieses Gemälde auf einer äußersten Grenze steht und als Vorbild gefährlich werden könnte. Eine Nachahmung dieses Tones würde unfehlbar zur Manier führen, wovon die Bestrebung der Unsern bis jetzt noch ferne ist, und ich fühle mich frischer und unmittelbar von dem Geiste der Natur angeweht, wenn ich Morgensterns (11) oder Heinleins (12) herrliche Landschaften betrachte.

Was die Bildnismalerei anbelangt, so bietet sich hier nur wenig Gelegenheit Vergleiche mit den Leistungen anderer Schulen zu bewerkstelligen. Mit Ausnahme einer sehr gediegenen Arbeit des Führers der Düsseldorfer Schule, Immermanns Bildnis von W. v. Schadow (13), finden wir nur Porträte von hiesigen Künstlern. Unter den letztern finden sich aber Meister, und auch auf diesem Gebiet lassen sich die erfreulichsten Fortschritte im Gebrauch der Darstellungsmittel, im Malen nach seiner engeren Bedeutung, wahrnehmen. Kaulbachs (14) Bildnis Sr. Maj. des Königs im großen Kostüm als Großmeister des St. Hubertusordens, zu dessen Füßen vier Pagen knieend mit den Wappen der Provinzen Bayerns, ist ein bewunderungswürdig durchgeführtes Gemälde. So sind die Bildnisse einiger Künstler von demselben vortrefflich; namentlich das des jungen ungenannten Bildhauers, das vielleicht darum noch mehr als die andern anspricht, weil es in Haltung und Kleidung anspruchsloser erscheint. Riedels (15) Bildnisse italienischer Mädchen zeigen die Macht des Pinsels und der Farbe vielleicht auf ihrer obersten Stufe, wenn man die täuschende Darstellung der Wirklichkeit als höchste Aufgabe der Malerei gelten lassen wollte.

Die auf der Ausstellung vorhandenen Werke der Bildhauerei liegen dieser Besprechung weniger nahe, weil die Erzeugnisse der Plastik vermöge der allgemeineren Haltung, auf welche diese Kunst angewiesen ist, weniger den Charakter dieser oder jener Schule annehmen können als die Werke der Malerei. Insofern aber doch nicht bloß die Fortschritte der Münchener Schule, sondern auch der Stand der deutschen Kunst überhaupt aus Veranlassung der hiesigen Ausstellung ihre Würdigung finden sollte, so darf dennoch von einer ehrenden Anerkennung der Bestrebungen unserer Bildhauer nicht Umgang genommen werden. Um auch hier eines Einzelnen zu gedenken, so ist es namentlich von Bedeutung, daß in einer Zeit, die sichs zur Aufgabe gestellt zu haben scheint, das Andenken an ihre hervorragenden Männer durch öffentliche Denkmäler zu einem allgemeinen Bewußtsein zu steigern und so der Anerkennung der Größe und des Verdienstes einen Ausdruck zu verleihen, daß gerade an Werken, welche diesem Gebiete angehören, Ausgezeichnetes zur Anschauung gebracht worden, und besonders die Münchener Kunst durch vorzügliche Leistungen vertreten ist. Die von SCHALLER (16) zur Ausstellung gebrachte Reihe berühmter Dichter ist in dieser Beziehung sehr bemerkenswert.

So viel als das Ergebnis meiner auf sorgfältige und wiederholte Anschauung gestützten Betrachtungen über die Ausstellung des Jahres 1845 zu München. Was ich durch eine öffentliche Besprechung fördern möchte, wird wohl nicht verkannt werden können. Vor allem sollte eine Anregung gegeben werden unsere Kunstbestrebungen als ein sich gliederndes, immer vollständigerer Entwicklung entgegenschreitendes Ganzes aufzufassen. Es sei uns nicht um diesen oder jenen Künstler zu tun, aber wohl um die Kunst, und ganz besonders um die deutsche Kunst. Mir ists gewiß voller Ernst damit, Vorzüge zu würdigen, wo sie sich auch

finden mögen, und daß das von den Fremden erreichte Ziel auch von uns erkannt und erstrebt werde; aber ich halte den Weg der Nachahmung und des Aufgebens unser selbst nicht für den zum Ziele führenden, sondern den der Entwicklung des Eigenen. Nur auf diesem Wege wird die Entwicklung eine naturgemäße; auf jenem geraten wir in eine überstürzende Bewegung; wir werden verlieren, was wir haben, und nicht gewinnen, was wir allzu hastig erhaschen möchten. Zur Wahrheit und zum Leben durchzudringen sei das eifrigste Bemühen unserer Künstler; mögen sie sich aber vor der Meinung hüten, durch täuschende Darstellung materieller Wirklichkeit beides unserer Kunst zu verleihen. Der Natur abgeborgte Einzelheiten geben keinen lebendigen Leib, sondern bleiben tote Glieder. Ein wahres Kunstwerk kann nur aus einer schöpferischen Kraft, Wahrheit und Leben in der Kunst nur aus einer zugleich inneren Anschauung hervorgehen. Dann möchte ich, daß immer wieder auf den eigentlichen Kunststamm hingewiesen würde, von dessen Erhaltung und kräftigem Gedeihen eine reiche Entfaltung auch der Zweige endlich doch bedingt ist, auf jene höhere Richtung, die sich den gewöhnlichen Lebenszuständen und Anschauungen vielmehr ab als zuwendet. Die Ausbildung der Technik, der eigentlichen Darstellungsmittel, wird nicht ausbleiben. Die Fortschritte der hiesigen Schule in diesem Stück sind groß, und man könnte zufrieden sein, wenn man ebenso gewiß wäre, daß wir an Geist und schöpferischer Kraft nicht verarmen werden, als wir zuversichtlich erwarten dürfen unsere Kunstfertigkeiten zur Reife gebracht zu sehen, sofern unsere Kunst nur des Schutzes und der Pflege noch länger sich erfreut, wie sie beides bisher König Ludwig in so reichlichem Maße zu verdanken hat, und namentlich die Ölmalerei als dasjenige Darstellungsmittel, welches die vollendetste Durchbildung zuläßt, eine häufigere Anwendung findet. Wir sind nicht darum in Beziehung auf wirksame Benützung der technischen Mittel,

auf sichere Behandlung, Kraft und Harmonie des Kolorits, auf Lebendigkeit und Wahrheit der Charakteristik hinter andern zurück, weil wir von diesen Dingen nichts wüßten, oder sie verschmähten, oder nicht die Fähigkeit hätten, sie uns anzueignen, sondern, so weit es seine Richtigkeit hat, darum, weil unsere auf eine viel großartigere Entfaltung gerichteten Bestrebungen auch anderer Grundlagen bedürfen als die Bemühungen anderer, weil jene Frucht nach dem natürlichen Wachstum, wie es in allen ungewöhnlich reichen Kunstperioden sich nachweisen läßt, noch nicht zur Reife gebracht sein kann; weil eben unsere Kunst noch nicht abgeschlossen ist, sondern eine Zukunft hat. Es soll niemand seine Ehre geraubt werden, weil er kein Deutscher oder etwa kein Münchener ist. Aber Ehre dem, dem Ehre gebührt, und je öfter wir einer Seichtigkeit begegnen, die überall die eigentlich schöpferische, in der Tiefe waltende Kraft, wo sie wirksam ist, übersieht oder, wo sie fehlt, nicht vermißt und dem Schein nachjagt, oder einem Dünkel, der nur darum das vorhandene verachtet, weil es das ältere ist; je öfter wir selbst bei den Landsleuten eine Verkennung der Vorzüge unserer Schule wahrnehmen, welche da, wo sie sich entweder mit einem feigen Zweifeln an der eigenen Fähigkeit oder da, wo sie sich mit verleumderischem, die Ehre der Stammgenossen herabwürdigendem Sinne verbindet, aufhört Bescheidenheit zu sein, desto entschiedener möchten wir auf solche Fortschritte und Erfolge, wie die oben hervorgehobenen, hinweisen.

7.

Über Kaulbachs Darstellungen der neueren Kunstgeschichte

1852

Wilhelm Kaulbachs bekannte Fresken an den Außenseiten der neuen Pinakothek in München, die vielbesprochenen bildlichen Darstellungen der neueren Kunstgeschichte, in denen er nach dem Willen seines königlichen Auftraggebers dem Kunstschaffen unter König Ludwig ein Ehrendenkmal setzen sollte, in Wahrheit aber seines Meisters Cornelius und seiner gleichstrebenden Genossen Wirken mit beißendem Spott verunglimpfte, haben Tadel erfahren nicht nur von seiten solcher Beurteiler, die den dargestellten Dingen und Personen nahe standen und sich in ihrer eigenen Ehre gekränkt fühlten, sondern auch von Bewunderern der unvergleichlichen Talente des Darstellers, die darin bedauernd eine Verirrung seines Genius, eine takt- und geschmacklose, den gebotenen Ernst monumentaler Kunst unschön verletzende Stilwidrigkeit, einen dürftigen, hinter dem Ziele einer sachlich zutreffenden und gerechten Lösung der gestellten Aufgabe weit zurückbleibenden Gehalt fanden.

Schnorr stand Kaulbachs Wandgemälden nicht als ein Unbeteiligter parteilos gegenüber; die Rolle, die ihm als einem der überzeugtesten Anhänger der Cornelianischen Kunstrichtung bei ihrer Beurteilung durch die Verhältnisse zugewiesen war, war nicht die des Richters, sondern die eines Anklägers oder Zeugen und, was er nicht über, sondern gegen sie im Drange erregten Gefühls öffentlich äußerte, zuerst andeutungsweise schon im Februar 1852 im Vorwort zur „Bibel in Bildern“, dann in einem besonderen Aufsatz, nahm mit Notwendigkeit die Gestalt eines Protestes an. Trotzdem vermochte er in seiner ausführlichen Besprechung der Gemälde allzu

persönliche Empfindungen des Unwillens zu überwinden und für die Verteidigung einer guten Sache gegen wahrheitswidrige Entstellung den rechten strafenden, aber leidenschaftslosen Ton zu finden. Zufällige Umstände, von denen man durch gleichzeitige Tagebuchaufzeichnungen Kunde erhält, begünstigten ihn in seinem Vorgehen, steigerten seinen Eifer, gewährten ihm aber vor allem die erforderliche gründliche und genaue Kenntnis des gesamten in Betracht kommenden Sachverhalts.

Im August 1852 unternahm Schnorr von Dresden aus eine Erholungsreise, die ihn nach Salzburg und Berchtesgaden und von da nach München führte. Gestützt auf die briefliche Mitteilung eines in München weilenden Familienmitglieds, in seiner Auffassung der Sache bestärkt durch das Urteil, das er bei Gelegenheit einer Audienz kurz vor seiner Abreise aus dem Munde des Königs von Sachsen vernahm, nach Besprechung der Angelegenheit mit Cornelius und dem Landschaftsmaler Albert Zimmermann, wahrscheinlich auch Schwind — mit den drei genannten Künstlern wurde er während seines Berchtesgadener Aufenthaltes unerwartet zusammengeführt, aber nur von Cornelius und Zimmermann meldet das Tagebuch ausdrücklich, daß Kaulbach Gegenstand der mit ihnen geführten Gespräche war — hatte er, noch bevor er die Kaulbachschen Fresken mit eigenen Augen gesehen, den Gedanken gefaßt, mit seiner Meinung über sie öffentlich hervorzutreten; Einleitung und Schlußwort eines ihnen gewidmeten Aufsatzes hatten bereits Gestalt gewonnen, als er in München eintraf. Was er aber nun sah, bestätigte ihm oder übertraf die Schilderungen, die ihm bisher zugekommen waren, so sehr, daß sich der Gedanke in ihm nur noch befestigte. Zweimal, am 22. September und am Tage vor Antritt der Rückreise, nahm er die Gemälde selbst in Augenschein. Das erste Mal begleiteten ihn Nilson, dem die ganze Ausführung der Bilder übertragen war, und mehrere ihm aus früheren Zeiten bekannte Künstler. Bei Gelegenheit der zweiten Besichtigung machte er sich angesichts der Bilder genauere Aufzeichnungen, um sich nicht bloß auf sein Gedächtnis verlassen zu müssen, wenn er sein Vorhaben ausführen würde, etwas darüber zu schreiben. Eine Audienz bei König. Ludwig, die wenige Stunden nach der zweiten Besichtigung stattfand, ergab nichts, was ihn hätte bewegen können, dieses sein Vorhaben aufzugeben. Denn das Tagebuch berichtet: „Um 3 3/4 Uhr bin ich

zum König LUDWIG bestellt. Ich werde sehr freundlich empfangen. Der König spricht fast unausgesetzt von den KAULBACHschen Malereien und erzählt mir, wie viel schon geändert werden mußte, um die anstößigsten und beleidigendsten Partien zu entfernen. Dann sagte er auch, daß er (der König) KAULBACH nicht zum Direktor der Akademie gemacht haben würde, wenn er noch zu entscheiden gehabt hätte etc. etc."

SCHNORR führte sonach einen gründlich vorbereiteten und langsam gereiften Entschluß aus, als er, am 3. Okt. nach Dresden zurückgekehrt, seinen Aufsatz gegen KAULBACH niederschrieb und nach einigen Tagen sein Manuskript an die Augsburger Allgemeine Zeitung zur Veröffentlichung einsandte. Diese Zeitung lehnte zwar den Abdruck nicht ab, sondern nahm den Aufsatz in ihrer Nummer vom 24. Oktober auf, aber durch die Art, wie sie es tat, gab sie unzweideutig zu erkennen, daß ihre Gunst dem, gegen den sich die Einsendung richtete, mehr als dem Einsender gehörte. Das Schriftstück erhielt seine Stelle gleichsam außerhalb geweihter Erde, an der Spitze des Anzeigenteils hinter den Handels- und Börsennachrichten (ein Dresdner Journalist bemerkte dazu, dies sei wohl gerade aus feinem Redaktionstakt geschehen, um eines Sachkenners Worte nicht mit Phrasen und gevatterschaftlich lobseligen Korrespondenzen in peinliche Gesellschaft zu bringen); um den Artikel als eine Parteischrift zu kennzeichnen, benannte man ihn willkürlich eine „Erklärung" (aus der „Erklärung" wurde später, wie sich gleich zeigen wird, sogar ein „Manifest"); dessenungeachtet und obgleich sich SCHNORR öffentlich mit seinem Namen als Verfasser bekannte, Veränderungen oder Auslassungen aber in seinem Begleitschreiben sich ausdrücklich verbeten hatte, gestattete man sich eigenmächtig in den Schlußworten einen Satz des Manuskripts zu streichen, um dadurch, wie hie und da wohl auch durch Milderung eines einzelnen Ausdrucks, den Nachdruck des Angriffs abzuschwächen.

Die Wirkung, die SCHNORR mit seiner Veröffentlichung erzielte, entsprach indessen seinen Erwartungen so vollkommen, daß er unter dem 15. Febr. 1853 in einer Tagebuchaufzeichnung sich selbst das Zeugnis ausstellen konnte, nach allen Aussprüchen, wie sie nun vorlägen und von nah und fern ihm zugekommen seien, könne er wohl sagen, daß sein Sieg in dieser Sache unzweifelhaft sei. König LUDWIGS Meinung war ihm durch einen Brief von CLEMENS

Zimmermann bekannt geworden: Da habe der Kaulbach einmal seinen Trumpf bekommen, wie es ihm recht geschehen, und hätte er nicht manches ändern lassen, so wäre die Sache noch schlimmer. Jetzt könne er leider nichts mehr tun; er müßte denn das Ganze herunterschlagen lassen, wozu er aber weder Zeit noch Geld habe. Übereinstimmend berichtete Heinrich Hesz später mündlich: der König habe ihm unmittelbar nach Erscheinen des Kaulbach-Aufsatzes gesagt, er sei ganz einverstanden und er hätte nicht gedacht, daß der Julius so schön schreibe. Aus Rom ließ Overbeck durch Max Seitz brieflich erklären: wenn es seiner Natur gemäß wäre, so würde er Schnorr vor der ganzen Welt für das, was er mit wahrem und edlem Eifer für das Rechte gesprochen habe, öffentlich danken. In München wurde der Aufsatz vor einer Versammlung von sechzig bis siebzig Künstlern unter allseitigem Beifall vorgelesen. Hesz aber hob in seinem erwähnten mündlichen Berichte besonders hervor, daß er eine große und nachhaltige Wirkung namentlich in dem großen Publikum der Nichtkünstler hervorgebracht habe. Hatte doch Kaulbach seine beleidigenden bildlichen Späße auch auf Nichtkünstler ausgedehnt [1]).

Von seiten der Gegenpartei geschah zur Verteidigung Kaulbachs wenig oder nichts. Erst die Nummern der „Allgemeinen Zeitung“ vom 15. und 16. November brachten unter dem Titel „Antwort auf das Manifest von Julius Schnorr gegen Wilhelm Kaulbach“ eine anonyme Gegenerklärung, worin behauptet wurde, das, wogegen sich der Angriff richte, seien unbedeutende, aus übersprudelndem Humor entstandene Neckereien; das deutsche Volk, das angeblich durch die Pinakothekfresken beleidigt sei, sehe die Kunst der Gegenwart als etwas ihm Fremdes, als das Hätschelkind der Großen und Reichen an und stehe ihr nicht nur teilnahmlos, sondern mit Neid und Mißgunst, ja mit Haß gegenüber; und was den Angreifer zu seinem Angriffe veranlaßt habe, seien gekränkter Künstlerstolz und die leidige deutsche Hadersucht, die sich an den Streitigkeiten auf konfessionellem Gebiete und in der Zollvereinsfrage, an den Eifersüchteleien des deutschen Nordens und Südens oder der Preußen und Österreicher nicht genügen lasse, sondern auch in das Gebiet der Kunst eindringen wolle. Solche Art der Verteidi-

1) Joh. Nep. v. Ringseis, Erinnerungen Bd. 4. Regensburg 1891. S. 83 ff.

gung bewog Ernst Förster, den ständigen Kunstberichterstatter der Allgemeinen Zeitung, das Stillschweigen zu brechen, das er sich bis dahin in einer Sache auferlegt hatte, die ihn, wie er sich ausdrückt, „fast wie eine Familienangelegenheit“ berührte. In der Nummer vom 1. Dezember ergriff auch er das Wort. Es drängte ihn vor allem dagegen Einspruch zu erheben, wie Kaulbachs Verteidiger Kunst und Volk der Gegenwart in ihrem Verhältnis zu einander beurteilte. Treffend führte er aus, entweder der Verteidiger habe recht: die Kunst der Gegenwart verdiene wirklich nicht eine Verherrlichung, das Volk mißachte sie, und zwar mit Recht — dann aber hätte Kaulbach den ihm gewordenen Auftrag ablehnen müssen und die Bilder überhaupt nicht malen dürfen; oder der Verteidiger habe unrecht: die neue Kunst stehe in der deutschen Geschichte als eine rühmliche Erscheinung da und genieße die Achtung des Volkes — dann hätte Kaulbach die Bilder nicht malen dürfen, wie er sie gemalt, nicht mit Einmengung der, nach des Verteidigers eigenen Worten, nicht wegzuleugnenden kaustisch-sarkastisch-satirischen Ingredienzen seiner Natur. — Wer die „Antwort“ verfaßt hat, auf die Förster entgegnete, ist nicht bekannt geworden. In einer von der Redaktion beigefügten Anmerkung zu der Entgegnung ist gesagt, sie rühre von einem Münchner Künstler her. Das muß man glauben; aber wenn der Verfasser wirklich ein Künstler war, so war er doch zugleich, wie das die reichlich eingestreuten altklassischen Zitate beweisen, ein Mann von gelehrter Bildung. Nach Schnorrs Tagebuch wäre anzunehmen, daß ein gewisser Robert Lecke Verfasser war, ein Mann, den ich allerdings aus den mir zugänglichen Quellen nur als Dramendichter und Herausgeber eines Journals, nicht aber als einen Künstler kenne.

In späteren Nummern, der vom 4. Dezember 1852 und der vom 26. Oktober 1853, kam die Allgemeine Zeitung noch zweimal auf Schnorrs „Erklärung“ oder „Manifest“ zurück, beide Male im Interesse des Angegriffenen, um diesen in Schutz zu nehmen und ihm fortgesetzt ihre Gunst zu beweisen. In der Dezember-Nummer wird aus Kaulbachs Atelier von einem Münchner Korrespondenten, wenn Schnorr richtig vermutet, Rudolf Marggraff, über den Fortgang der Arbeit an den Pinakothekfresken, besonders über einige der ernsten würdevollen Künstlergestalten berichtet, welche die Rückseite des Gebäudes schmücken sollen. Der Korre-

spondent meint, der bekannte Angriff eines Kunst-Koryphäen, der „ohne Zweifel gleichfalls hier in der ganzen Würde seiner Persönlichkeit erscheinen“ werde, hätte wenigstens so lange aufgeschoben bleiben müssen, bis der gesamte Fries in seinen Malereien vollendet vor uns gestanden hätte: außer dem „südlichen mit seinen heiteren lebensfrohen, von lachendem Humor und teils gutmütigem, teils mutwilligem, immer aber geistvollem Scherz übersprudelnden, halb allegorischen, halb daseinswirklichen Schilderungen der neueren Kunstgeschichte“ auch der nördliche mit eben jenen Künstlergestalten, durch die KAULBACH den erfahrenen Angriff in schönster und versöhnendster Weise widerlegt hätte. — Die Nummer vom Oktober des folgenden Jahres druckt einen KAULBACH-freundlichen ausführlichen Aufsatz KARL GUTZKOWS aus seinen „Unterhaltungen am häuslichen Herd“ in voller Ausdehnung ab. Im Jahrgange 1852 seiner Zeitschrift (Band 1 Nr. 7) hatte GUTZKOW noch, bevor er die Pinakothekfresken selbst gesehen, der „geharnischten Rüge“ SCHNORRS gegen KAULBACH in einer Bemerkung gedacht, die anerkennt, daß in den Werken des letzteren, z. B. in einigen Arabeskenzeichnungen des neuen Museums in Berlin, „schon seit lange ein zu weit gehender Auswuchs seines Humors“ zu beobachten sei. Anders lautete GUTZKOWS Urteil nun, nachdem er die Fresken gesehen hatte (Unterh. a. h. H. Bd. 2. Leipzig 1854. Nr. 2). Nun sagt er in dem Aufsatze, den die Allgemeine Zeitung zu übernehmen sich beeilte, gegen diese Fresken sei „erbaulich“ und mit vieler „Salbung“ geschrieben worden; aber er hat sich inzwischen überzeugt: in KAULBACHS Gemälden „ist Gedanke, Charakter, Schönheit, Grazie, Wahrheit und diejenige Geschichtschreibung, die am Ende doch die einzige ist, mit der ein Maler von Geist und Charakter sich der Aufgabe unterziehen konnte, König Ludwigs Verdienste um die Kunst zu malen“; nun rühmt er KAULBACHS „Mut, in die Allegorie und die akademischen Traditionen unsern Frack, unsern Regenschirm und die wirkliche Wirklichkeit des Künstlerlebens einzuführen“. „Hat euch das all so weh getan, ihr Professoren“, ruft er aus, „daß ein Kollege euer Schaffen nicht sogleich im Glorienschein der angewandten Ästhetik, in der großen Robe der Katheder- und Prospektus- und Guide de voyageur-Phrase darstellte?“

SCHNORR scheint erwartet zu haben, daß KAULBACH selbst zur Abwehr den Kampfplatz beschreiten werde; er vergegenwärtigte sich

das Turnier Reinekes mit Isegrim und machte sich darauf gefaßt, daß sein Gegner wohl wissen würde, den Leuten Sand in die Augen zu streuen. Aber jene Erwartung erfüllte sich nicht, wenigstens nicht in der Weise, wie Schnorr dachte. Erst nach Kaulbachs, folglich auch Schnorrs Tode wurde durch die „Deutsche Rundschau" (Band 1. Berlin 1874. S. 65) ein vom 9. März 1853 datierter, in Gedichtform abgefaßter Brief des Ersteren an seinen Freund Schüller öffentlich bekannt, den man als eine Antwort auf Schnorrs Aufsatz ansehen kann. Freilich enthielt er mehr einen erneuerten Angriff als eine Abwehr, mehr eine Fortsetzung in Worten als den Versuch einer Rechtfertigung des gemalten Unrechts. Immerhin will darin Kaulbach in einer Anwandlung von Ernst, als ob er die gegen ihn zeugenden Spöttereien seiner Jugendzeit vergessen hätte, die geringschätzige Behandlung, welche er jetzt den sich selbst so nennenden „Meister Kunstbahnbrechern" in seinen monumentalen Wandbildern hat widerfahren lassen, sachlich damit verteidigen, daß die „Bahnbrecher" zwar Widderköpfe seien, die Mauern damit einzurennen; mit dem Loche in der Mauer es aber noch lange nicht getan sei; vielmehr nun erst der Held erscheinen müsse, der siegreich dadurch einziehe und im hellen Lichte der Sonne sein Banner aufpflanze, „daß es auch die Völker wissen, daß die Veste sei gewonnen." Auch hier also wird den Kunsttaten des Königs Ludwig vor allem die ihnen fehlende Anerkennung bei dem Volke, die ihnen mangelnde Volkstümlichkeit vorgeworfen; auch hier verkennt oder verleugnet demnach Kaulbach, der doch seinem innersten Wesen nach so völlig in dem Boden der Münchner Malerschule wurzelte, daß es vor allem gerade von seiner Treue abhing, von seinem gesamten künstlerischen Willen und der Art der Anwendung seines ausgezeichneten Talents, ob ihnen solche Anerkennung zuteil werden sollte oder nicht. Sein sachlicher Rechtfertigungsversuch verdient also kaum diesen Namen; aus dem persönlichen Inhalte des gereimten Briefes wird den Leser weniger dies interessieren, daß darin Schnorr als „der Künste Don Quixote" erscheint, als daß auch bei dieser Gelegenheit ein Vertreter der religiösen Kunst, der „heilige Hesz", als sein Sancho Pansa verunglimpft wird. Ernst Förster, der „Reisebuch- und Kunstskribent", und die Allgemeine Zeitung ernteten keinen Dank dafür, daß sie während des Streites ein teils maßvoll abwägendes,

teils sogar mehr als wohlwollendes Verhalten beobachtet hatten: da die Rolle des Esels des Sancho Pansa zu besetzen blieb, wurde sie jenem zugeteilt, die Zeitung aber wenigstens mit einem durch einen Gedankenstrich angedeuteten kräftigen Schimpfworte bedacht.

Wenn die Kunstgeschichte des Wandschmucks der neuen Pinakothek in München gedenkt, so muß sie das mit einem zweifachen Bedauern tun: darüber, daß Schwinds Angebot, den Festzug zum neu errichteten Standbilde der Bavaria zu malen, zurückgewiesen wurde, und darüber, daß die Ausschmückung, wie sie wirklich erfolgte, für alle Zukunft einen nach der künstlerischen und menschlichen Seite bedauerlichen Vorgang bedeutet. Kaulbachs Gemälde, ausgeführt in dem von Fuchs neu erfundenen stereochromischen Verfahren, haben bekanntlich der Zeit nicht widerstanden und sind zu einem guten Teile zugrunde gegangen, sodaß nur noch die vorhandenen Entwürfe einen Ersatz gewähren. Man könnte in dieser Tatsache die Aufforderung erblicken, die Erinnerung an sie lieber auslöschen zu helfen statt sie durch Bekanntgabe neuer, aus handschriftlichen Quellen geschöpfter Nachrichten aufzufrischen und lückenhaft gewordene Prozeßakten wieder zu vervollständigen. So weit zu gehen, Kaulbachs Handlungsweise nach Möglichkeit aus dem Buche der Geschichte auszustreichen, vertrüge sich nun freilich nicht mit den unverbrüchlichen Gesetzen historischer Wahrhaftigkeit und Gerechtigkeit. Doch darf bei Findung des Endurteils in der Sache persönlichen Gefühlen des Hasses oder der Liebe selbstverständlich kein Einfluß verstattet werden, und sogar Schnorr selbst weist auf das Ziel einer ausgleichenden Auffassung des Streitfalls hin, wenn er in einer Tagebuchaufzeichnung vom 1. März 1860 sagt: „Ich schreibe Klenze unter anderm, daß ich gegen Kaulbach nach für mich abgetaner Sache und keiner weiteren Veranlassung keinen Groll hege, oft an ihn denke und mich freuen würde, ihn einmal wieder zu sehen.“

Über Kaulbachs Darstellungen der neueren Kunstgeschichte.

Soeben bin ich von München zurückgekehrt und noch ganz erfüllt von dem Eindruck, welchen Kaulbachs Freskomalereien an den Außenseiten der neuen Pinakothek mir

hinterlassen haben. Weß das Herz aber voll ist, deß gehet der Mund über, das ist ein altes wahres Sprichwort, und so wird man es wohl begreiflich finden, wenn ich wieder erzähle, was mir ist erzählt worden. Ich sage, „erzählt worden"; ich meine damit, was KAULBACHS Bilder mir erzählt haben. Könnte man das etwa nicht sagen und behaupten, Bilder redeten nicht deutlich? Erfährt man doch, „was sich der Wald erzählt" [1]), und man sollte zweifeln können an der Deutlichkeit dessen, was Bilder erzählen? O diese Bilder reden sehr deutlich, und ich glaube in dem Bericht, den ich hiermit dem Kreise Ihrer Leser anbiete, nichts anderes mitzuteilen als das, was alle Beschauer derselben darin gelesen haben und lesen werden.

Es verlohnt sich aber auch der Mühe, von diesen Darstellungen zu sprechen. Der Künstler hat sie nicht für fliegende Blätter erfunden. Sie sind nicht die Erzeugnisse eines sprudelnden Humors, der den Eingebungen des Augenblicks folgt, um dem Augenblick zu dienen, und das was er heute gibt, morgen als einen heiteren Scherz belacht. Diese Darstellungen sind an dem Gebäude, das eine Auswahl der Werke der neueren Kunst aufzunehmen bestimmt ist, angebracht. In kolossalen Buchstaben ist da gleichsam angeschrieben, welche Bestimmung das Gebäude hat, welcher Art sein Inhalt ist. Was die Darstellungen von CORNELIUS in den Loggien der älteren Pinakothek in Beziehung auf die Kunst des Mittelalters leisten, das bezwecken die Darstellungen an der neuen Pinakothek in Beziehung auf die neueste Kunstperiode. Diese gemalten Berichte wollen ein gleichsam nachweltliches Urteil aussprechen über die große Bewegung auf dem Gebiet der deutschen Kunst, die wir erlebt haben. Vor den Augen des deutschen Volkes wollen sie erzählen, wie es dabei zugegangen ist, welche Leute dabei beteiligt

1) [Das Buch „Was sich der Wald erzählt" von PUTLITZ, das inzwischen eine fünfzigste Auflage erlebt hat, war damals neu erschienen.]

waren und wie sie sich verhalten haben. Sie wollen zeigen, welcher Art die Bestrebungen waren, die König LUDWIG gefördert, was für Männern er die Ausführung seiner Gedanken anvertraut hat. München, Bayern, ja ganz Deutschland mag hier erkennen, welche Früchte durch die großen Mittel erzielt worden sind, die König LUDWIG der Kunst seiner Zeit zugewendet hat. Mit einem Wort die Darstellungen wollen Gedächtnistafeln der Geschichte sein und einen monumentalen Charakter an sich tragen.

So darf ich also annehmen, daß ich ganz im Sinn des Verfassers dieser gemalten Berichte handle, wenn ich als ein Mann, der auch dem deutschen Volk angehört, vernehme, was er dem deutschen Volk in deutlicher Bildersprache und mit dem Willen, daß ihm geglaubt werde, mitteilt. Es muß ihm dann auch recht sein, wenn ich denen, die seine Bilder nicht sehen können, ihren Inhalt wiedererzähle. Es muß ihm recht, wenn auch weniger angenehm sein, wenn ich mir die Freiheit nehme, die Wahrheit seiner Erzählung zu prüfen und gegen einzelnes oder auch das ganze Zeugnis ablege. Das muß sich ja ein jeder Geschichtsschreiber wie Geschichtsmaler gefallen lassen, wenn ein der Öffentlichkeit übergebenes Werk öffentlich besprochen und beurteilt wird. Ich habe einiges Recht in Beziehung auf die hier dargestellte Geschichte mitzureden, denn ich habe sie selbst mit erlebt. Über meine Aussprüche mögen dann wieder andere Zeugen aufgerufen werden, wenn sich Zweifel gegen die Richtigkeit derselben erheben sollten. Was hier dargestellt ist, hat sich vor unsern Augen zugetragen. Viele haben sich bereits schriftlich über diesen Teil der neuesten Entwicklungsgeschichte unseres Volkes ausgesprochen. Die Wahrheit wird leicht zu ermitteln sein.

Nach dieser Vorerklärung lassen wir nun die Darstellungen des Hrn. v. KAULBACH sprechen. Nur das eine sei noch zu bemerken mir erlaubt, daß eine geordnete, übersichtliche Erzählung einer Geschichte nicht erwartet werden darf. Beim

besten Willen war es mir nicht möglich, in den bis jetzt vollendeten Gemälden einen sicheren Anfang, bestimmten Fortgang und Verlauf zu entdecken. Wir lassen daher die Gestalten sprechen, wie sie dem Beschauer nach und nach entgegentreten.

Man besteigt das Gerüst an der östlichen schmalen Seite des Gebäudes, an der Stelle, wo der Eingang in das Gebäude und die Haupttreppe sich befinden, mithin da, wo auch in Zukunft der Beschauer der Darstellungen seine Betrachtungen beginnen wird. An dieser schmalen östlichen Seite finden wir zwei Gemälde. Das Gemälde zur Rechten zeigt in drei sitzenden weiblichen Gestalten die Baukunst, die Bildhauerei und die Erzgießerei — das zur Linken die Historienmalerei, die Glasmalerei und die Porzellanmalerei. Diese allerdings würdigen und schönen Gestalten sagen uns, daß in allen durch sie repräsentierten Fächern der Kunst bedeutendes sei geleistet worden.

Das nächste Gemälde befindet sich nun schon an der südlichen Langseite des Gebäudes, an der Hauptseite desselben. Die Darstellung führt uns sogleich in das regste Leben der Künstler ein. Dieses Künstlerleben und Treiben ist aber symbolisch zum Teil unter dem Bild einer Kunstreiterei dargestellt. Wir erblicken hier nämlich drei Reiter auf dem Pegasus sitzend, sehr leicht kenntlich und durch den Führer auch namentlich bezeichnet als CORNELIUS, OVERBECK und VEIT, von welchen es scheint, als wollten sie einen Fastnachtsstreich ausführen. CORNELIUS schwingt ein mächtiges Schwert und bekämpft ein lächerliches Mißgeschöpf, eine Art Cerberus, dessen drei Menschenköpfe mit Perücken bedeckt sind und von denen der eine ihn anspeit. Dieser Kampf gilt offenbar der Befreiung der drei Grazien, welche unter dem Cerberus, dem Symbol des Zopfes, in einer Art Kamin eingesperrt erscheinen. Die Akademie, durch einen der früheren Zeit angehörenden Kollegen des Hrn. Direktor

v. Kaulbach repräsentiert, ist mit samt seiner Gliederpuppe, die er zärtlich im Arm hält, bereits niedergeritten und unter dem geflügelten Roß zu Fall gekommen. Ein vierter Passagier möchte sich an dem Kampf beteiligen und mit Veits Hilfe noch auf den Gaul schwingen. Seine Anstrengungen sind aber offenbar vergeblich. Ein aus der Rocktasche hervorragendes Pistol scheint anzudeuten, daß der Unglückliche den mißlungenen Versuch, das Ungetüm zu bekämpfen, an dem eigenen Leben rächen will. Ob irgendeine bestimmte Persönlichkeit unter dieser Figur gedacht ist, kann nicht ermittelt werden.

Auch von der andern Seite wird das Mißgeschöpf kräftig bekämpft und hier zwar unter dem Beistand der Minerva. Carstens, durch einen runden Schild gedeckt, kämpft mit einem kurzen antiken Schwert. Thorwaldsen erhebt den mächtigen Bildhauerhammer, Winckelmann wirft nach einem der Perückenstöcke mit dem Tintenfaß. Auch Schinkel eilt zum Kampf heran. Mit den Füßen befindet er sich noch im Wasser, an dessen Ufer Frösche aufhüpfen. Sein Schild ist eine Mappe, seine Angriffswaffe ein Winkelmaß.

In diesem Bilde soll doch wohl der Kampf erzählt werden, welcher dem Siege der neueren Kunst, dessen Erbe Hr. v. Kaulbach geworden, vorangegangen ist. Ich und andere meinen, es sei anders dabei zugegangen, und der Kampf sei kein lächerlicher Streich gewesen, von lustigen, mutwilligen Gesellen zu ihrer Belustigung ausgeführt. Wir betrachten die Bewegung auf dem Gebiete der Kunst, die Bestrebungen der Männer, welche uns Bahn gebrochen haben, im Zusammenhang mit den edelsten Kämpfen unseres Volkes und glauben, daß die neuere deutsche Kunstgeschichte ein gutes Stück Geschichte unsrer Zeit sei. Hier sollen wir aber, so scheint es, belehrt werden, daß die ganze Sache nur ein ergötzlicher Künstlerstreich gewesen sei. Wir Dresdener stellen Cornelius als Repräsentanten der neueren Kunst unter einer würdigen

ernsten Gestalt auf die emporragendste Stelle unseres neuen Museums. KAULBACH stellt ihn dar unter einer wenig würdigen Gestalt und begriffen im Kampfe mit einer lächerlichen Fratze.

Das nun folgende Gemälde, unter den größeren Bildern das zweite, versetzt uns nach Rom. Auch hier geht es lustig zu. Wir vernehmen fröhliche Klänge und erblicken tanzendes Volk. Die übertriebenen Gebärden der Tanzenden sind der Gegenstand der Studien begeisterter junger deutscher Künstler, unter denen Hr. v. KAULBACH selbst und der verstorbene EBERLE, die auf einer Mauer Platz genommen haben, kenntlich hervortreten. Die Üppigkeit des Landes wird angedeutet durch eine Fülle köstlicher Früchte, welche von zwei Männern, die an die zwei Kundschafter des Landes Kanaan erinnern, herbeigetragen werden. Gute Münchener Künstler, die wir in späteren Jahren als tüchtige Maler kennen lernten, die aber entweder nie in Rom waren oder wenigstens nicht zu einer Zeit, da ihr Streben irgend eingriff in den Entwicklungsgang des deutschen Kunstlebens und Strebens, nehmen in aller Breite den mittleren Teil dieser Bilder ein. Ihre Physiognomien und die Erklärungen des Führers machen sie deutlich kenntlich als die HH. HILTENSPERGER, NILSON, ECHTER und MUHR. Die letzteren sind Gehilfen des Hrn. v. KAULBACH. Alle sind mit Studien beschäftigt. Einer wendet sich gegen die Gruppe der Tanzenden, andere richten ihre Studien auf die Gruppe zur Linken. Daselbst sitzt ein Kapuziner neben einem Weibe aus dem Landvolk, das ein Kind auf dem Schoß hat, auf einer Bank. Unten sitzt im Grase ein bettelnder Junge. Zwischen den genannten jungen Künstlern, dem Weibe und dem Kapuziner hat nun OVERBECK seine Stelle finden müssen. Wir erblicken ihn knieend und das Kruzifix anbetend, welches der sitzende Kapuziner ihm entgegenhält. Hinter OVERBECK schließt eine Mauer den Hintergrund ab, auf welcher Pfauen

sitzen, die sich brüsten. Diese Mauer wird dann begrenzt durch ein römisches Stadttor, in welches ein Jüngling, der vermutlich erst angekommen ist, mit der Gebärde des Entzückens eintritt. Noch ist zu bemerken, daß die Farben, welche zu NILSONS Füßen liegen, in ein Exemplar des Kunstblattes eingewickelt sind.

Sollen in diesem Gemälde die Bestrebungen der deutschen Künstler zu Rom im allgemeinen charakterisiert werden? Oder drücken diese Gruppen nur die heiteren und harmlosen Studien auf dem Gebiete der Genremalerei aus? Wo findet sich dann aber der Ernst und die religiöse Richtung der Kunst vertreten, welche in Rom sich doch insbesondere geltend machte, und warum sind diese Gruppen neben dem Bilde des Kampfes hingestellt, der freilich nur wie ein Knabenkampf geschildert ist? Sollen hier die Früchte des Sieges über den Zopf gezeigt werden? Wie kommt endlich OVERBECK mit seinem Ernst und seiner ganz andern Richtung in diese Abteilung? Wer vermöchte wohl diese Fragen zu beantworten durch eine irgend genügende Erklärung, wenn es nicht die ist, daß es gerade darauf abgesehen ist, den Ernst der Bestrebungen jener Zeit zu ignorieren, um nicht zu sagen, eine der edelsten und hervorragendsten Erscheinungen auf dem Gebiete der Kunst zu persiflieren. Wer über die Intention noch zu zweifeln geneigt sein könnte, der möge nur daran denken (worüber sich jeder leicht unterrichten kann, dem es darum zu tun ist), wie OVERBECK auf einem der später zu besprechenden Gemälde vor die Augen der Beschauer gestellt worden wäre, hätte nicht ein höherer Wille — die gute Absicht verhindert.

Doch folgen wir Hrn. v. KAULBACH weiter. Das dritte große Bild führt uns abermals nach Rom. Noch einmal erblicken wir Studierende und hier allerdings im Anschauen Raffaelischer oder anderer Werke einer klassischen Kunst versunkene Künstler. Hier sind Raffaelische Tapeten auf-

gestellt; neben einigen antiken Statuen sieht man auch den Moses des Michael Angelo. Grabesinschriften erinnern an die in Rom verstorbenen Künstler: Carstens, Eberle und Fohr. Ein junger Mann sitzt mit dem in der Haltung des Körpers sich kundgebenden Ausdruck des tiefsten Schmerzes da, ein zerknittertes Blatt Papier in der einen Hand haltend. Nimmt hier nun doch der Ernst etwa seinen Anfang? O nein, der arme junge Mann ist nur deshalb unglücklich, weil er bei den Bestellungen, die auf der andern Seite des Bildes ausgeteilt werden, nicht bedacht ist, und es ist durch einige dudelnde Sackpfeifer, welche an den Gräbern ihre Ziegen weiden, schon dafür gesorgt, daß der Ernst nicht überhandnehme.

Die Austeilung und Empfangnahme der erwähnten Bestellungen wird uns nun auf der anderen Seite des Bildes, zur Linken, gezeigt. Ein k. bayerischer Herold, der mit der Eile eines Läufers herbeikommt, hält einen Zettel empor, auf welchem die Aufgaben verzeichnet sind, durch welche mehrere der römisch-deutschen Kunstgenossen aus Rom abberufen werden. Im Hintergrund erblickt man die Statue der Bavaria mit aufgehobenem Kranz. König Ludwig hat seine Künstler gewählt und die ihnen zugedachten Aufgaben bezeichnet. Gärtner ist vor lauter Begierde, seinen Auftrag zu empfangen, in die Knie gesunken. H. Hesz beugt sich ebenfalls in ängstlicher Spannung, um auf dem Zettel die gehoffte Aufgabe zu finden. Cornelius allerdings erwartet in ruhiger Haltung das, was ihm beschieden worden ist. Auch ich, der ergebenst Unterzeichnete, kann zufrieden sein, ja ich erkläre gerne, daß in der an Cornelius sich anlehnenden Haltung des Körpers sich ausdrücke, wozu ich mich völlig bekenne, nämlich die Wahrheit, daß ich in Cornelius stets meinen Meister und meine Stütze dankbar anerkannt habe und anerkennen werde. v. Klenze erwartet ebenfalls in gemessener Haltung seinen Anteil. Schwanthaler, in

einiger Entfernung von den Festberufenen sitzend, wendet seinen Kopf nach der Verteilungsszene. Zu bemerken sind hier nur noch zwei Beschauer der aufgestellten klassischen Werke, die beide uns den Rücken zuwenden. Der eine steht, der andere kniet und zeigt eine große Aufregung in der Bewegung der Arme. Zu den vorhin erwähnten studierenden Künstlern möchten wir diese nicht zählen. Wir halten sie für Kunstfreunde.

Wer nach Durchlesung dieser Beschreibung des Bildes fragen möchte, wo hier der Schalk geblieben sei, den müßte ich verweisen auf den Ausdruck von Gebärden und Gesichtern mehrerer der hier vorgestellten Personen.

Wir gelangen nun zu dem vierten großen Bild, das in der Mitte der südlichen Langseite des Gebäudes sich befindet und sich vornehmlich auf König LUDWIG bezieht. Es ist hier eine Art Huldigung der bildenden Künste ausgedrückt, und die würdige Haltung und glückliche künstlerische Durchführung dieser Darstellung wird gern anerkannt und gerühmt. König LUDWIG erscheint hier in der schönen Tracht der Hubertus-Ordensritter, die Huldigungen empfangend, welche von ausgezeichneten Kunstgelehrten, Kunstfreunden und Künstlern im Namen der Künste dargebracht werden. Hinter dem König erblickt man die Glyptothek, aus deren Hallen derselbe hervorgetreten zu sein scheint, und welche einen nach ihrer Bedeutung ebenso angemessenen als nach ihrer Beschaffenheit malerisch günstigen Hintergrund bildet. Zur Rechten des Königs erkennt man die bedeutendsten der in der Glyptothek aufgestellten Skulpturen. WINCKELMANN, eine edle würdige Erscheinung, deutet auf sie, gleichsam dankend für ihre Erwerbung. Andere Statuen und antike Gegenstände werden von Trägern herbeigeschafft. Zur Linken des Königs zieht zunächst die knieende Gestalt des bereits verstorbenen Galerie-Direktors v. DILLIS die Aufmerksamkeit auf sich. Er hält eine dreiteilige, auseinander geschlagene Altartafel dem

König entgegen. Hinter ihm steht Dr. SULP. BOISSERÊE mit einem gemalten Glasfenster. Die HH. WAGNER und HALLER v. HALLERSTEIN halten antike Gefäße empor. Noch weiter zurück sieht man den verstorbenen Inspektor des Kupferstich-Kabinetts, Hrn. BRULLIOT, im Begriff den Inhalt einer Mappe darzulegen. Mit Freude spreche ich es nochmals aus, daß diese Darstellung sowohl in Beziehung auf ihre Konzeption als ihre künstlerische Durchführung einen sehr schönen und durchaus befriedigenden Eindruck gewährt.

Das fünfte Gemälde soll die Tätigkeit der nach München berufenen oder dort mit großen Aufgaben beschäftigten Maler vergegenwärtigen. Zur Linken tritt die Gestalt ROTTMANNS, einer Gruppe von Kunstgenossen mit großer Lebhaftigkeit zusprechend, bedeutend hervor. Die Gruppe wird durch die bekannten Künstler, die HH. RIEDEL, BÜRKEL, PETER v. HESZ, den ritterlich eleganten MONTEN und ADAM gebildet. In der Mitte des Gemäldes gestaltet sich eine andere Gruppe, deren Kern der Maler des Doms zu Speyer, Professor SCHRAUDOLPH, ist. Er sitzt vor einer Staffelei und ist mit dem Entwurf eines Kirchenbildes beschäftigt, wobei ihm ein auf einem großen Buche vor ihm sitzendes weibliches Modell gedient haben mag. Um eine frühere, bei der Beschreibung des zweiten Bildes gemachte Andeutung noch etwas zu verdeutlichen, bemerken wir, daß die Stelle, die jetzt SCHRAUDOLPH einnimmt, OVERBECK zugedacht und das mit einem Rosenkranz spielende Modell nackt dargestellt war.

Nach dieser Einschaltung gehen wir in der Beschreibung des Bildes, wie es jetzt ist, weiter. CL. ZIMMERMANN und der verstorbene AMSLER stehen SCHRAUDOLPH zur Seite. Im Hintergrunde bemerken wir über der zuerst geschilderten Gruppe eine männliche, den Kreis der Künstler beobachtende Gestalt, welche, wie man uns sagt, den Grafen RACZYNSKI darstellen soll. Mehr gegen die Mitte des Hintergrundes erblickt man H. HESZ in der Ausführung einer kolossalen

Christusfigur begriffen. Diese Christusfigur ist in einer lächerlichen Übertreibung alter Kirchenmalerei gehalten. Wer könnte die Absicht verkennen, den alten Kirchenstil und HESZ zugleich zu verspotten? Wer muß in diesem Spott aber nicht einen unwürdigen und unverdienten Ausfall gegen HESZ erkennen, der durch seine Darstellungen in der St. Bonifacius-Kirche ein Denkmal seiner Kunst aufgestellt hat, welches nur Bewunderung und Dank verdient und welchem Hr. v. KAULBACH in München wenigstens bis jetzt noch nichts von gleichem Wert entgegengestellt hat? So muß die Art, wie HESZ behandelt worden ist, auch jetzt noch als eine absichtliche Verunglimpfung aufgefaßt werden, obwohl, wie bekannt, auch hier durch einen höheren Willen bereits eine Milderung des Spottes eingetreten ist. Noch weiter rechts befindet sich in ähnlicher Weise wie H. HESZ Hr. P. v. CORNELIUS in sitzender Stellung auf einem Gerüst und mit der Ausführung eines Kirchenbildes beschäftigt. K. HERMANN, sein Freund und Gehilfe, sitzt ihm malend zur Seite. Im Vordergrund rechts macht sich noch eine Gestalt sehr geltend, in welcher man auf den ersten Blick, wenn man das Original gesehen hat, den Konfektmeister des Königs, Hrn. HILARI BOLGIANO, erkennt. Er bringt diesmal nicht Zuckerwaren, sondern als königl. Bote eine große Anzahl von Orden herbei, wobei noch zu bemerken und die Auslegung für das Verständnis nahe genug gelegt ist, daß diese Orden lauter Michaelskreuze sind!

Wie das fünfte Gemälde vorzugsweise den Malern gewidmet ist, so zeigt das nun folgende sechste die Tätigkeit der Architekten des Königs LUDWIG. Der Hintergrund des Bildes ist durch mehrere, in der Neuzeit entstandene Baudenkmale würdig geschmückt. Die Befreiungshalle zu Kelheim, nach KLENZES verändertem Plan, und das Sieges- oder Ludwigs-Tor treten am kenntlichsten hervor. GÄRTNER, in der Mitte des Bildes und dem Beschauer den Rücken zu-

wendend, blickt mit großer Befriedigung nach dem letztern, rechts im Vordergrund stehenden Bauwerk. v. KLENZE ist ein ganz besonderer Raum zur ungestörten Entwerfung seiner Pläne angewiesen; während die andern Architekten sich teils zu einer Gruppe vereinigen, teils im Arbeitsgewühl umherstehen. Denn außer den leitenden Baumeistern sind viele ausführende Kräfte in Tätigkeit. Wir sehen Steinmetzen und andere Gattungen von Arbeitern emsig beschäftigt. In der Gruppe der drei Architekten erkennen wir die HH. VOIT, ZIEBLAND und OHLMÜLLER. Die verletzenden Witze, welche hie und da in die Beiwerke gelegt sind, verstehen wir, enthalten uns aber ihrer besonderen Anführung. Noch weniger wollen wir erwähnen, welche allzu beleidigende Spöttereien auf Befehl schon jetzt vertilgt worden sind; obwohl die Ausführung derselben bereits vollzogen und ihre Beachtung einem jeden Beschauer freigegeben war.

Den Bildhauern ist das siebente und letzte Gemälde an der Langseite des Hauses gewidmet. Die hervorragendsten Gestalten sind die Meister RAUCH, SCHWANTHALER und THORWALDSEN. Der sitzende SCHWANTHALER nimmt die Mitte des Bildes ein und scheint mit Entwürfen beschäftigt, die er in ein Skizzenbuch einzeichnet. Hinter ihm erblickt man den nördlichen Giebel der Walhalla, in welchem die nach seinen Entwürfen von ihm ausgeführte Hermannsschlacht aufgestellt ist. Der obere Rand des Giebels ist noch belebt durch Leute aus dem Volke, Kellnerinnen etc., die im vollen Farbenglanz des Lebens erscheinen. Weiter links tritt die edle, in allen Teilen sprechend ähnliche Persönlichkeit RAUCHS hervor. Er ist mit der Vollendung der Statue des Königs MAX von Bayern beschäftigt. Der verstorbene Direktor SCHADOW, der ebenfalls in ganzer Figur und in der Weise erscheint, wie man ihn in seinem höheren Alter zu sehen gewohnt war, mit dem grünen Augenschirm usw., schreitet gegen RAUCH heran. Hinter diesen beiden Meistern werden noch kenntlich

Wichmann und Rietschel. Werke von Rauch: die Statue Dürers und eine der sitzenden Viktorien aus der Walhalla füllen den Hintergrund. Zwischen Rauch und Schwanthaler sitzt etwas tiefer als der letztere Halbig, an einer Büste des Staatsministers v. d. Pfordten arbeitend. Im Vordergrund neben Schwanthaler, gegen die rechte Seite, steht eine aus alten Waffen zusammengesetzte phantastische Trophäe, welche wohl Schwanthalers Liebhaberei für solche Gegenstände andeuten soll. Etwas zurück sieht man Hrn. Brugger mit der von ihm herrührenden Statue Glucks und Widnmann, noch an der in Würzburg aufgestellten Figur des Bischofs Julius beschäftigt. Die Abteilung des Bildes zu unserer Rechten wird aber vornehmlich beherrscht durch die Gestalt Thorwaldsens mit einer in allen Teilen kräftig und recht plastisch wirkenden Ähnlichkeit. Es bedarf zu deren Erkennung nicht der Erinnerung durch das schöne Monument des Kurfürsten Maximilian, das im Hintergrund hervorragt; obwohl wir in diesem Abbild ebensosehr einen Schmuck des Bildes und das Siegeszeichen einer erhabenen Kunst erblicken, als wir in dem Original jederzeit eines der herrlichsten Denkmale Münchens verehrt haben. Neben Thorwaldsen steht der ehrwürdige alte Konrad Eberhard, welcher Hrn. v. Kaulbach aber nur eine erwünschte Gelegenheit gegeben zu haben scheint, Thorwaldsens edle Gestalt, die einer künstlichen Hebung gar nicht bedurfte, noch mehr zu heben. Zur äußersten Rechten sehen wir noch die Bildnisse Schadows des Jüngern und Ludwig Schallers.

Mit diesem Bilde schließt die Reihe der bis jetzt vollendeten Darstellungen und mithin auch meine Berichterstattung. Da die westliche schmale Seite der Pinakothek nur zwei kleinere Felder, den auf der östlichen Seite bemalten Flächen entsprechend, die nördliche Langseite derselben, wie ich höre, nur noch drei größere Räume für Gemälde darbietet; zwischen den auf jener Seite angebrachten Fenstern nur noch

Platz für einzelne Gestalten vorhanden ist; so kann ich nicht annehmen, daß durch die Vollendung des Ganzen eine Anordnung sich herausstellen werde, die mir jetzt entgangen ist. Auch was die Auffassung des ganzen Werks betrifft, so wird schwerlich noch ein Gegengewicht gewährt werden können, welches die bis jetzt ganz unbefriedigende und vielfach geradezu beleidigende Durchführung der Aufgabe in ein anderes Verhältnis zu bringen vermöchte. Wenigstens wird die Darstellung eines Künstlerfestes, die im Entwurf bekannt geworden und von Hrn. v. Kaulbach zur Ausführung an der Pinakothek bestimmt war, eher dazu dienen, das Maß des Ungebührlichen zur Höhe zu treiben, als den Charakter des Werks zu verbessern. Es darf also jetzt wohl die Frage aufgeworfen werden: ist die Darstellung der neueren Kunstgeschichte unseres Vaterlandes, wie sie Hr. v. Kaulbach uns gibt und unsern Nachkommen geben will — ist sie wahr oder ist sie nicht wahr? Sind die Männer, welche vorzugsweise als die Führer der Bewegung sich darstellen, mit redlichem Sinn charakterisiert? Waren oder sind diese Männer teils lächerliche Personen, teils Heuchler oder Habsüchtige?

Ist es erlaubt, daß dem deutschen Volke eines der besten Stücke seiner Geschichte der Jetztzeit, die Erhebung der Kunst, die nur durch die mannhaftesten Kämpfe unter Verfolgung und Schmach ihrer ersten Begründer möglich wurde und doch gewiß zu anerkennungswerten Erfolgen geführt hat, öffentlich als ein Gegenstand der Belustigung dargestellt wird?

Wer diese Fragen zu beantworten noch nicht vermag, ein Urteil sich aber bilden möchte, der kann sich leicht und gründlich unterrichten durch die unzähligen Zeugnisse und Berichte, die bereits in Schriften niedergelegt sind; oder er mag Erkundigung bei denen einziehen, welche die Geschichte mit erlebt haben und noch Zeugen abgeben können. Einstweilen protestiere ich auf dem Grund der Erfahrungen, die ich als Augenzeuge gemacht habe (und

ich denke, es werden viele mit mir protestieren), gegen diese Darstellungen und erkläre sie in den meisten Teilen wie im ganzen für unwahr und für ebenso beleidigend für Einzelne wie für die Mitbürger dieser Einzelnen und für das ganze Volk, welchem sie und ihre Werke angehören.

Es wird nicht ausbleiben, daß schon die Gegenwart ihre Entrüstung über diese dem Volk zur Schau gegebenen Darstellungen oder vielmehr Entstellungen unserer Kunstgeschichte mit nicht bloß vereinzelten Stimmen kundgebe; unfehlbar aber wird die künftige Zeit ein gerechtes Gericht halten über die Bedeutung und den Wert dieser Bewegung auf dem Gebiet des geistigen Lebens der Deutschen. Sie wird Gericht halten über den Wert der hier geschilderten Männer und der durch sie hervorgebrachten Werke. Sie wird denen Ehre gewähren, denen Ehre gebührt. Sie wird dem erhabenen Pfleger der deutschen Kunst den verdienten Ruhm nicht verkümmern lassen, weil es Hrn. v. KAULBACH gefallen hat, seinen Beruf zu verkennen, dem König LUDWIG und den durch ihn hervorgerufenen und gehobenen Kunstbestrebungen ein Ehrendenkmal zu setzen. Die Männer, welche der König wählte, um seine großen Gedanken zur Ausführung zu bringen, werden von dem Schmutz befreit werden, welcher ihnen hier angehängt worden ist. Gerechtfertigt werden sie von der Bühne herabsteigen, auf welcher sie wider ihren Willen vor den Augen der Welt figurieren müssen. Einer freilich, der mit sicherer und heiterer Miene dieses Schauspiel zu seinem Ergötzen eröffnet hat und über Andere Gericht halten will, wird ohne es zu ahnen und zu wollen über sich selbst in seinen Darstellungen das Urteil gesprochen haben und so lange, als diese Bilder bestehen, auf der von ihm selbst aufgerichteten Bühne ausharren müssen [1]).

1) [Der Satz „Einer freilich“ bis „ausharren müssen“ fehlt in dem gedruckten Texte der „Allgemeinen Zeitung“ und ist hier aus handschriftlicher

Kann es nach solchen Erklärungen nun noch meine Aufgabe sein, über die künstlerische Durchführung des besprochenen Werks mich weiter auszusprechen? Wo sich Veranlassung bot, dem von mir als eminent anerkannten Talente des Künstlers gerechtes Lob zu spenden, habe ich sie gern ergriffen. Auf der anderen Seite habe ich mich nicht gescheut, auch abgesehen von der unwahren und unwürdigen Auffassung der Aufgabe im ganzen, auf die Zerrissenheit und Verwirrung in der Anordnung hinzuweisen, welche von dem rein künstlerischen Standpunkte aus gerügt werden muß. In wenig Worten möge noch bemerkt werden, daß die malerische Behandlung fast durchgehends sehr zu rühmen ist. Das Hauptverdienst hiervon fällt dem Meister zu, wenn auch die glückliche Benutzung und das Verständnis der gegebenen Farbenskizzen den trefflichen Gehilfen nachgerühmt werden mag. Die Schönheit vieler Gestalten, die richtige und sprechende Charakterisierung der meisten Porträtfiguren und Porträtköpfe ist an seinem Orte überall hervorgehoben worden. Ein noch näheres Eingehen auf die Einzelheiten würde den vorgezeichneten Umfang dieser Beurteilung weit überschreiten.

Dresden, den 9. Okt. 1852.

JULIUS SCHNORR.

Quelle hinzugefügt. Nach derselben, nur wenige Zeilen umfassenden Quelle lasse ich in den zwei vorausgehenden Sätzen Zeile 10 v. u. „dem Schmutz“ drucken für „den unreinen Elementen“ und Zeile 7 „wider“ für „gegen“.]

8.

Vorwort zur Bibel in Bildern

1860

Das Vorwort zur Bibel in Bildern, die Betrachtungen über den Beruf und die Mittel der bildenden Künste Anteil zu nehmen an der Erziehung und Bildung des Menschen nebst einer Erklärung über Auffassungs- und Behandlungsweise der Bibel in Bildern sind im Jahre 1852 verfaßt und wurden zuerst gedruckt in Verbindung mit einer in zweierlei Ausgabe erschienenen Einladung zur Subskription, dann als Beigabe zur ersten Lieferung, später in teilweise abgeänderter Fassung als Zugabe zu der vollständig gewordenen Ausgabe des Werkes. Der Verleger war auf SCHNORRS brieflich geäußerte Absicht, sich über sein Bibelwerk gleich zum Beginn in einigen einleitenden Bemerkungen auszusprechen, sofort eingegangen und hatte ihn in seinem Vorhaben bestärkt von seinem geschäftsmännischen Standpunkt aus, weil er sich an alle deutsche Regierungen mit der Bitte um eine Empfehlung des Unternehmens wenden wollte und der Meinung war, sich hierbei der authentischen Erklärungen des Urhebers mit Vorteil bedienen zu können. Auf diesen Vorgang beziehen sich SCHNORRS aus fremder Feder stammende und später abgeänderte Worte zu Anfang des Druckes erster Fassung, in denen er sagt, er sei von dem Verleger „aufgefordert“ worden, zum Zweck der Ankündigung und Einführung des Unternehmens auch seinerseits sich auszusprechen. In Wirklichkeit gehen die „Betrachtungen“, wie schon ihr Titel erkennen läßt, weit hinaus über den Inhalt eines für Verlegerzwecke verwendbaren Vorwortes, indem sie ein allgemein gefaßtes Thema mit eingehender Gründlichkeit behandeln und erschöpfend die künstlerische und menschliche Gesinnung zum Ausdruck bringen, aus der heraus die Bibel in Bildern SCHNORRS Lebenswerk wurde.

Schon als Jüngling, noch bevor er Vaterhaus und Vaterstadt verlassen hatte, war sich der angehende Künstler einer Hinneigung

zu dem religiösen Stile so deutlich bewußt geworden, daß er sie als die Ursache bezeichnen konnte, weshalb er die Malerei, nicht die Bildhauerkunst als Lebensberuf wählen wolle. Aber besonders während der Zeit seines zehnjährigen Aufenthalts in Rom begünstigten es die Umstände, daß sich die Bibel innerhalb seiner künstlerischen Bestrebungen zu einer vorherrschenden Stellung emporhob, seine Kenntnis der Bibel sich so vertiefte, daß sie ihm gleichermaßen Stoff und Werkzeug für künstlerische Zwecke wurde. „Auf die Heilige Schrift führe ich gern alle meine Gedanken zurück“, sagt er in einem Briefe vom Dezember 1820 bei Erwähnung einer in Rom entstandenen, frei erfundenen großen Zeichnung. Biblische Kompositionen waren der Gegenstand der Übungen, zu denen er sich in Rom mit gleichgesinnten Freunden vereinigte, und mit dem Geist und Inhalt der biblischen Bücher wurde er nicht nur als eifriges Mitglied der dort neu entstandenen regsamen evangelischen Gemeinde, sondern auch durch freundschaftlichen persönlichen Umgang mit Bunsen und den Gesandtschaftspredigern Schmieder und Richard Rothe immer vertrauter. Selbst der Gedanke an ein die ganze Bibel umfassendes künstlerisches Gesamtwerk schlug Wurzel schon in der römischen Zeit. Als fern von der Heimat am 20. Mai 1819 die in Rom versammelten deutschen Künstler Dürers Geburtstag festlich begingen, schlossen bei dieser Gelegenheit einige von ihnen einen Bund unter sich mit dem Gelöbnis, vereint an der Herstellung einer Bilderbibel für das deutsche Volk arbeiten zu wollen. Der bekannte Geschichtsforscher Johann Friedrich Böhmer lieh seine Mitwirkung, schon war Schnorr mit der Anfertigung eines Probeblattes beauftragt worden; aber es blieb bei den ersten Vorbereitungen. Nur Schnorr selbst hielt mit Beharrlichkeit an dem weitausschauenden Plane fest, sodaß er, als er 1827 in das Vaterland zurückkehrte, berichten konnte, er führe eine „angefangene Bilderbibel“ in seinem Reisegepäck mit sich, später in Briefen an Bunsen aus den Jahren 1830 bis 1842 wiederholt darauf zu sprechen kam, die Arbeit an seiner Bilderbibel schreite fort, der Gedanke daran beschäftige ihn fortdauernd. Immerhin vergingen Jahre, ehe er mit seinen biblischen Zeichnungen an die Öffentlichkeit trat. Das geschah, wenn man von einigen Einzelveröffentlichungen absieht, wie den sieben kleinen lithographierten Zeichnungen zu Joh. Friedrich von Meyers epischem Gedicht Tobias

(Kempten 1831. 12⁰), zuerst in der sogenannten COTTAschen Bilderbibel[1]) vom Jahre 1850, zu deren in den Text eingedruckten Holzschnitten er 36 unter 123 zum Alten und 6 unter 50 zum Neuen Testamente beisteuerte, dann in seiner „Bibel in Bildern“.

Daß SCHNORRS „Bibel in Bildern“ die Verwirklichung dessen war, was schon 1819 im Schoße der römisch-deutschen Künstlerschaft geplant worden war, ist selbst noch von Teilhabern an dem Jugendplane, die des SCHNORRschen Werkes Entstehung und Vollendung erlebten, ausdrücklich anerkannt worden; daß es dem Urheber gelang, eine Volksbilderbibel, ein deutsches Nationalwerk zu schaffen, wie jener Plan es wollte, für Schule und Haus, für Alt und Jung, für jeden Stand, für jede Konfession, das hat der tatsächliche Erfolg der großen Verbreitung und die mehr als fünfzigjährige Zeitdauer, während deren das SCHNORRsche Werk seine Stellung behauptet hat, bewiesen, wie die Gewißheit eines ähnlichen Erfolgs der Patriotismus verbürgte, der den Künstler sein Leben lang beseelt hat. „Ich bewege mich frischer und freier, wenn ich als Deutscher nur an meine deutschen Brüder denke, von denen ich weiß, daß sie auf einem Boden mit mir gewachsen sind“, mit solchen, sein starkes Heimatsgefühl bezeugenden Worten erwiderte und bewillkommnete er im Oktober 1852 die Meldung seines Verlegers, daß sich ausländischer geschäftlicher Beistand dem Unternehmen versagt habe. Nur hinsichtlich der Wahl der angewandten Darstellungsmittel unterschied sich, was zur Ausführung gekommen, erheblich von dem, was geplant war; und etwas wesentlich Abweichendes bot SCHNORRS selbständig unternommener Versuch auch im Gegensatz zu der COTTAschen Bilderbibel dar.

Während für die Ausführung des römischen Planes Vervielfältigung durch Kupferstich in Aussicht genommen war, war in der „Bibel in Bildern“ an seine Stelle der Holzschnitt getreten, ein Vervielfältigungsverfahren, das, wie es den Vortrag des Künst-

1) Die Bibel oder die Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments nach der deutschen Übersetzung von Martin Luther. Mit Holzschnitten nach Zeichnungen der ersten Künstler Deutschlands. Stuttgart und München. Bibelanstalt der J. G. COTTAschen Buchhandlung. 1850. 4⁰. Die beteiligten Künstler waren außer SCHNORR besonders A. STRÄHUBER und G. JÄGER, zwei ehemalige Schüler von ihm. Im Neuen Testament findet man auch L. RICHTER, E. BENDEMANN und A. RETHEL vertreten. SCHNORRS Mitarbeiterschaft war zuletzt durch sein Augenleiden behindert.

lers mit Notwendigkeit im Sinne markiger, schlichter und eindringlicher Darstellungsweise beeinflußte, so auf den volkstümlichen Charakter des Ganzen auch in anderer Hinsicht entscheidend einwirkte; und die SCHNORRschen Bibelbilder erschienen nicht, wie dem Vorgange auch noch der Cottaschen Bilderbibel entsprochen haben würde, als Einschaltungen in dem gedruckten biblischen Texte, herabgedrückt zur Stellung unverlangt sich aufdrängender, das Lesen unterbrechender Randglossen, sondern sie traten, nur versehen mit den Textworten der jeder Darstellung zugrunde liegenden Bibelstelle, als ein selbständiges Ganzes für sich auf, neben dem geschriebenen Worte der ganzen Bibel als eine in sich abgeschlossene Übersetzung des Bibeltextes in die Bildersprache der Kunst. Den Titel „Bibel in Bildern“ für sein Werk zu wählen hatte SCHNORR anfänglich Bedenken getragen; er konnte, schien ihm, als anmaßlich erscheinen; weil er aber zutreffender als jeder andere ausdrückte, was ihm als leitende Absicht vorschwebte, wurde er trotzdem endgültig beibehalten. Die bildende Kunst sollte hier aufgeboten werden, um mit ihren Darstellungsmitteln den Geist der gesamten Bibel sichtbar vorzuführen und ihre Gestalten vor dem Auge des Beschauers wirksam aufleben zu lassen, so etwa wie sich die kirchliche Musik oder kirchliche Bühnenkunst die Aufgabe setzen oder gesetzt haben, für die Empfindung des Hörers oder Zuschauers in der ihnen eigentümlichen Formensprache und Ausdrucksweise das, was die Bibel in Worten ausspricht, mit verstärkter Eindringlichkeit wiederzugeben, am rechten Orte mit ihrer Kraft den Sinn des Bibelwortes nachhaltig bis zu erschütternder Wirkung zu steigern. Den zahlreichen Einzeldarstellungen des Inhalts der Heiligen Schrift, von denen die Geschichte der bildenden Kunst erfüllt ist, reihte sich die „Bibel in Bildern“ als ein Werk an, das sich mit bescheidenen Darstellungsmitteln, die eine erschöpfende Behandlung jedes einzelnen Gegenstandes unmöglich machten, begnügte, dafür aber der Vollständigkeit eines Abbildes des ganzen künstlerisch darstellbaren Bibelinhalts desto näher kam.

Es verrät die Abneigung, die SCHNORR dagegen empfand, als Schriftsteller vor die Öffentlichkeit zu treten, und deutet auf das geringe Vertrauen, das er in seine Befähigung zu überzeugender schriftlicher Beweisführung setzte, wenn er für sein Bibelvorwort ursprünglich die Form einer Zuschrift an seinen Verleger als an

eine „im wesentlichen einverstandene Person“ wählen wollte und dieser letztere gegen eine solche Einkleidung geradezu Einspruch erheben mußte, um ihn zu bewegen, sie aufzugeben. Veröffentlicht wurde das Vorwort in dem Drucke erster Fassung mit der durch den Einspruch bedingten Abänderung und mit Anfangsworten, wie sie seiner Ansicht entsprechend der Verleger in die Feder diktiert hatte. Der Verfasser durfte sich sagen und bewies es in der Tat, daß er sich in dem, was er niederschrieb, bei ungewohnter Anwendung der Feder zum Schriftstellern statt zum Zeichnen, doch in einem Gedankenkreise bewegte, den er ganz beherrschte. Trotzdem zog er bei der Abfassung seines Aufsatzes da, wo er sich genötigt sah, einem ihm fremden Grenzgebiete, dem theologischen, sich zu nähern, fremden Rat und Beistand vorsichtig hinzu. Seinem Freund Harlesz, damals Oberhofprediger in Dresden, hatte er die erlesenen Aussprüche Luthers zu danken, die er verwerten konnte, um den Bedenken mancher Wohlmeinender wegen bildlicher Darstellung des Schöpfers im voraus zu begegnen und kunstentfremdeten Kreisen zu zeigen, wie einsichtig Luther Wesen und Bedeutung der bildenden Kunst zu würdigen verstand. Einige dieser Aussprüche hatte Harlesz gerade jetzt für die Öffentlichkeit in einer von ihm verfaßten Vorrede zu einer Dresdner illustrierten Ausgabe des kleinen Katechismus zusammengestellt, andere, entnommen der Auslegung zu dem Propheten Micha (Walch Teil 6 S. 2745f.) und zu Exodus (Walch Teil 3 S. 1568 und 1571), teilte er nun noch dem Freunde für seine Zwecke direkt handschriftlich mit.

Der nachstehende Abdruck gibt Schnorrs Vorwort in derjenigen Fassung wieder, die ihm 1860 nach Vollendung der Bibel in Bildern gegeben worden ist. Die Tatsache der Vollendung verlangte gegenüber der ursprünglichen Fassung vom Jahre 1852 einige redaktionelle Änderungen, z. B. gleich im Anfang. Daß aber seit Erscheinen des Druckes erster Fassung acht Jahre vergangen waren, wurde in den Veränderungen, die vorgenommen wurden, im übrigen nur wenig berücksichtigt. Beispielsweise die Hinweisung auf Kaulbachs Pinakothekfresken (unten S. 221) wurde unverändert beibehalten, obgleich sie 1852 wohl jedem Leser ohne weiteres verständlich war, 1860 dagegen vielleicht schon, um allgemein verstanden zu werden, eines erläuternden Zusatzes bedurft hätte. Dem Inhalte nach erfuhr die ältere

Form des Aufsatzes in dem neueren, endgültigen, hier zugrundegelegten Abdruck eine Umgestaltung nur durch eine Einschaltung (unten S. 238 „An dieser Stelle“ bis S. 240 „in dem ganzen Unternehmen“), worin die inzwischen mehrfach beanstandeten Schöpfungsbilder nochmals verteidigt und durch Hinweisung auf den Zusammenhang zwischen ihnen und ihrem Gegenstück, den Offenbarungsbildern, als der Andeutung einer zweiten Schöpfung, der Grundgedanke des ganzen künstlerischen Unternehmens zum Schluß noch einmal in ein helles Licht gerückt wurde.

Einige Fehlerverbesserungen, durch die sich der nachfolgende Text von beiden Originaldrucken unterscheidet, wurden mir durch Vergleichung der eigenen Handschrift des Verfassers ermöglicht. Schlechthin maßgebend aber durfte das Zeugnis dieser Handschrift bei Feststellung des hier wiederzugebenden Textes für mich nicht sein. Denn dem Drucke vom Jahre 1852, der seinerseits wieder dem vom Jahre 1860 als Vorlage diente, lag nicht die eigenhändig geschriebene Handschrift des Verfassers, die ich zur Vergleichung heranziehen konnte, sondern eine Reinschrift von Schreiberhand zugrunde, die allem Anschein nach, ehe sie aus der Hand gegeben wurde, vom Verfasser selbst durchgesehen und hie und da verbessert worden war. Ein Blick in das Lesartenverzeichnis am Rande des nachstehenden Textes bietet Belege für beide Fälle: ebensowohl den Fall, wo das Zeugnis der Handschrift von der Lesart der Originaldrucke abzuweichen veranlaßte, als den anderen Fall, wo Abweichungen der Drucke von der Handschrift als vom Urheber gebilligte oder von ihm selbst herrührende nachträgliche Änderungen seiner ursprünglichen Niederschrift angesehen werden durften. Zwecklos wäre gewesen in das Lesartenverzeichnis ohne Auswahl das gesamte Ergebnis der von mir vorgenommenen Textvergleichungen aufzunehmen; richtiger schien darin nur die bemerkenswerteren und namentlich auch solche Fälle zu berücksichtigen, wo die Entscheidung für die eine oder andere Lesart nicht mit voller Gewißheit getroffen werden konnte. Mit A sind die Lesarten der von mir verglichenen Handschrift, mit B die des Druckes vom Jahre 1852, mit C die des Druckes vom Jahre 1860 bezeichnet.

Bevor die Bibel in Bildern vollständig erschienen war, im Jahre 1855, veröffentlichte ihr Verleger Georg Wigand eine Pracht-

ausgabe des Psalters, der als künstlerischer Schmuck aus der Doppellieferung 11 und 12 Abdrücke der vier Blätter: Anbetung, Buße, Bitte, Lob und Dank beigefügt waren. Bei dieser Sonderausgabe findet man ein von SCHNORR verfaßtes kurzes Vorwort, das aber seinem Zweck und Inhalt nach so untrennbar mit den bildlichen Darstellungen selbst verbunden ist, daß der Herausgeber geglaubt hätte, eher Tadel als Lob zu verdienen, wenn er es der äußeren Vollständigkeit wegen in gegenwärtiger Sammlung der schriftstellerischen Arbeiten SCHNORRS hätte aufnehmen wollen.

Auf Fragen einzugehen wie diese: wie sich die der Öffentlichkeit übergebenen Blätter der Bibel in Bildern nach Anzahl und Art der Ausführung zu den biblischen Kompositionen SCHNORRS verhalten, die als Vorarbeiten im Laufe der vorausgegangenen Jahrzehnte allmählich entstanden sind, oder nach welchen Gesichtspunkten die darzustellenden Gegenstände von ihm ausgewählt wurden, würde hier zu weit führen. Ich begnüge mich zum Schluß darauf hinzuweisen, daß in den Dresdner Geschichtsblättern Tagebuchaufzeichnungen SCHNORRS gedruckt vorliegen, denen zahlreiche Nachrichten betreffend die Arbeit an der Bibel in Bildern zu entnehmen sind, danach aber hier nur das Irrige der Meinung [1]) hervorzuheben, daß das Werk als eine Jugendarbeit anzusehen sei.

Betrachtungen über den Beruf und die Mittel der bildenden Künste Anteil zu nehmen an der Erziehung und Bildung des Menschen, nebst einer Erklärung über Auffassungs- und Behandlungsweise der Bibel in Bildern.

1860 (1852).

Dem Zeichner der Bibel in Bildern, welche den Freunden derselben nun als abgeschlossenes Ganzes dargeboten wird, möge vergönnt sein, die ihn leitenden Gedanken, wie sie schon bei der Ankündigung und Einführung des Unternehmens von ihm ausgesprochen wurden, auch jetzt noch dem Werke beizugeben. Nur an wenigen Stellen werde ich

1) FRIEDRICH PECHT, Aus meiner Zeit Bd. 1, München 1894, S. 293.

eine Abänderung des mit den ersten Lieferungen ausgegebenen Vorwortes oder die Beifügung eines Zusatzes mir erlauben.

Bevor ich aber über das jetzt vollständig erscheinende Bibelwerk insbesondere mich ausspreche, muß ich einige allgemeinere Bemerkungen vorausschicken.

Was ich mit dem Werke erstrebe, ist auf das Ziel gerichtet, welches meine in einem langen Künstlerleben gewonnenen Ansichten von der Kunst mir vorzeichnen. Ich bin überzeugt, daß die bildenden Künste den Beruf und die Mittel haben, Anteil zu nehmen an der Erziehung und Bildung des Menschen. Ich bin ferner der Meinung, daß sie einen Teil dieses Berufes üben, wenn sie Geschichte und namentlich die in der Bibel niedergelegte heilige Weltgeschichte vermöge ihrer eigentümlichen Darstellungsmittel zur Anschauung bringen. Wenn ich mir bewußt bin in dieser Ansicht mit allen übereinzustimmen, die von wahrer Kunst einen Begriff haben, so weiß ich doch auch, daß eben nicht sehr viele eine solche Meinung von ihr hegen und daß im ganzen der Mangel an richtiger Ausübung, wie an richtigem Verständnis der Kunst ihre Wirksamkeit lähme und beschränke. Die in der Kunst liegenden Bildungsmittel können aber so wirksam sein, namentlich auch auf dem Gebiete des sittlichen und religiösen Lebens, daß die Beförderung der rechten Ausübung und des rechten Verständnisses derselben als eine Angelegenheit von großer Bedeutung erscheint.

Bei aller Bilderfreude, deren Vorhandensein ich nicht in Abrede stelle, werden der Beruf und die Mittel der bildenden Kunst, Anteil zu nehmen an der Erziehung und Bildung des Menschen, von nur wenigen richtig erkannt. Ich behaupte aber, daß ein solcher Mangel an Erkennung und Anerkennung nur durch die Art des Fortschritts in der Bildung unserer Zeit, keineswegs durch Bildung überhaupt bedingt ist. Die Wahrnehmung, daß heutzutage dieser Mangel an eingehender

Würdigung der Kunst in denjenigen Länderteilen fast am fühlbarsten ist, welche sich der vorgeschrittensten Bildung rühmen, macht mich in meiner Behauptung nicht irre. Zugeben will ich, daß die schritt- und ruckweise Entwicklung menschlicher Erkenntnis und Bildung es mit sich bringe, daß Errungenschaften, welche bereits zu einer gewissen Durcharbeitung und Abrundung gelangt sind, zeitenweise bei Seite liegen bleiben müssen, weil die volle Kraft des Bildungstriebes auf die Bewältigung anderer Aufgaben sich richtet. Dieses Zugeständnis gibt aber nur eine Erklärung, keineswegs eine Rechtfertigung des gerügten Mangels. Der Mangel liegt zutage, und ich bin überzeugt, daß die Meinung, welche sich namentlich auf dem religiösen Gebiete oft geltend machen will, man habe aus purer Vergeistigung im naturgemäßen Gange vom materiellen Zeichen zum Begriff, von dem Abbilde zum Wesen sich hinüber entwickelt, ein entschiedener und recht trauriger Irrtum ist.

Es ist nicht schwer, die Ursachen dieser Erscheinungen aufzufinden. Abgesehen von dem oben angegebenen Grunde periodischen Liegenbleibens gewisser Bildungsstoffe, gestattet das stete Wogen und Schwanken in den menschlichen[1] Dingen auch niemals das Einhalten des richtigen Maßes auf die Dauer. Aus dem Gebrauche einer Kraft entwickelt sich gar bald der Mißbrauch. Der Mißbrauch ruft die Bekämpfung desselben hervor, in welche sich bald leidenschaftlicher Eifer mischt, und dieser ruht nicht eher, bis mit der Beseitigung des Mißbrauchs eine Zerstörung herbeigeführt worden, die auch den rechten Gebrauch lähmt oder unmöglich macht. Da ist denn der Nichtgebrauch, Schlaf und Tod, die natürliche Folge.

Die Kunst unterlag schon mehrmals diesen Wechselfällen. Der Mißbrauch, der mit ihren Mitteln im Dienste der Ab-

1) A menschlichen BC verschiedenen

götterei oder der Sinnenlust getrieben wurde, rief nach dem natürlichen Gang der Dinge bald in dieser, bald in jener Weise, je nach dem Charakter der Entwicklungsperioden der Menschheit, in welche sie fiel, eine Bilderstürmerei hervor, und immer bedurfte es langer Zeit, bis der bildlich denkende Geist von dem frischen Hauch des Lebens wieder berührt und erweckt wurde.

Wir befinden uns, hoffentlich, noch in aufsteigender Bewegung nach langem Schlafe. Vieles ist angeregt worden, ja Großes ist bereits geschehen. An einzelnen Orten hat die Kunst auf hohe Kothurne sich gestellt und ist mit majestätischem Glanze einhergeschritten. Im Süden unseres großen Vaterlandes hat sich auf den mächtigen Ruf eines Fürsten eine Schar begeisterter Bauleute zusammengefunden und eine Welt der Kunst vor unseren Augen errichtet. Der Geist, der in ihr waltete und schuf, durchzuckt in einzelnen Strahlen fortwährend nicht nur unser Vaterland, sondern von ihm ausgehend auch entfernte Länderteile. Unberechenbar war und ist der bildende Einfluß dieses Geistes, und das Andenken an König Ludwig, der ihn gepflegt, wie er von ihm getragen wurde, wird noch in Jahrhunderten dafür gesegnet sein. Aber da, wo blühende Gärten der Kunst Herz und Sinn erfreuten und labten, ist deshalb ihr weiteres Walten noch nicht gesichert. Ermüdung im Ernste der Bestrebungen. Übermut und Selbstsucht können gar zu schnell zur Ausartung führen und wie ein sengender Schirokko aus der Wüste die grünenden Pflanzungen niederdrücken und einstauben, Ist doch jetzt schon der vielleicht nur vereinzelte Fall eingetreten, daß gerade dort die bildende Kunst selbst dem Hohne ihre Sprache geliehen hat und ihre eigenen Kinder der Menge zum Gespötte macht.

Und im ganzen, namentlich im Norden Deutschlands, lassen sich unter dem neu aufgesprossenen dünnen Schmuck umhüllender Bekleidung die Schutthaufen aus den Zeiten

früherer Zerstörung unter unseren Füßen noch recht wohl hindurch fühlen.

So kann die Anerkennung der vorhandenen schöpferischen Kräfte und der bereits durch sie geschaffenen Werke, es kann die Anerkennung der gründlichen Forschungen auf dem Gebiete der Kunst, die Freude an dem Aufsuchen, Sammeln, Aufstellen, Pflegen der Werke früherer Kunstperioden das Urteil nicht zurückhalten, daß die Herabgekommenheit und Verschrumpfung des Sinnes für Kunst unter den Menschen der Jetztzeit noch lange nicht überwunden ist. So bedarf es denn auch immer und überall neuen Zu- und Aufrufs, neuer Anregungen und Hinweisungen auf den rechten Geist der Kunst, der ein belebender, miterziehender, veredelnder und erhebender ist.

Die Verkommenheit und die Verschrumpfung des Sinnes für bildende Kunst erweist sich zunächst an der Unempfindlichkeit für die Eindrücke derselben und an dem Mangel des Verständnisses ihrer Sprache. Der eine vermag aus der armseligen Beschränktheit nicht herauszukommen, nach welcher er dasjenige Kunst nennt, was nur eine Abspiegelung der Wirklichkeit ist, anstatt zu empfinden, daß nur das ein Kunstwerk sein kann, was der Ausdruck des im Menschen zum Bewußtsein Gekommenen ist. An diesen schließt sich derjenige an, welcher der Kunst nur die Fähigkeit zugesteht, das zu verdeutlichen, was das Wort zu beschreiben, aber nicht darzustellen vermag, also etwa die Lieferung von Abbildungen naturhistorischer Gegenstände Kunstwerke nennt. In Betreff welcher Ansicht wir nur das darin enthaltene Zugeständnis festhalten, daß selbst die nüchternste Auffassung auf ein Gebiet stößt, wo Worte, Beschreibungen durch Worte, nicht ausreichen, sondern andere Darstellungsmittel zu Hilfe genommen werden müssen. Andere fühlen sich nur von der Kunst angezogen, die ihre Sinne reizt und in angenehmer Spannung erhält. Noch andere nehmen an den Werken der

Kunst nur Anteil, wenn sie ihnen Veranlassung geben, ihre Forschungen daran zu knüpfen, ihr Wissen zu bereichern oder zur Geltung zu bringen. Wieder andere bringen es nur zur Kunstliebhaberei und begnügen sich mit Absonderlichkeiten und Raritätenkram.

Ein lebendiges Aufnehmen dessen, was die Kunst sagen und mitteilen will und kann, findet in der Tat sich nur bei wenigen, und doch ist die Kunst ein bildliches Denken, sie spricht, indem sie gestaltet. Sie ist eine Sprache, die nebst der Musik eine Eigenschaft besitzt, welche sie vor allen anderen Sprachen auszeichnet. Sie bedarf keiner Verdolmetschung, sie ist eine Weltsprache, eine Universalsprache, allen zugänglich, die Augen haben. Sie ist eine Sprache, welche dem, der sie versteht, Mitteilungen macht, die in keiner anderen Sprache gemacht werden können, welche Worte auszudrücken nicht vermögen; ja ihre eigenste Wirksamkeit beginnt da, wo andere Sprachen verstummen müssen. Und die Anlage zum Verständnis derselben liegt in allen Menschen, wie die Fähigkeit zur Freude an der Natur und ihren Herrlichkeiten, zum Genuß der durch sie uns dargebotenen Gaben.

Am deutlichsten erkennen wir die Anlage zum Verständnis der Kunst an dem Kinde. Dieses versteht die Sprache derselben in seinem rein natürlichen Zustande besser als so viele, die zwar herangewachsen, aber wenigstens nach dieser Seite hin nicht gebildet sind. Das Kind betrachtet seine Bilder ohne jene Mäkeleien, durch die der trocken gewordene Verstandesmensch sich selbst die Freude daran verkümmert. Die Bilder sind ihm Gedanken, die sich ihm verständlich mitteilen, die es zur Teilnahme, zur Mitwirkung anregen und es beleben. Die Wirkung der Kunst auf das Kind ist eine unermeßliche und beginnt ihre erziehende Kraft zu üben, ehe Mitteilungen durch Vermittelung einer anderen Sprache auch nur möglich sind. Wie kräftig das Aufnehmen der

Gegenstände durch das Auge sogar auf die äußerlich kenntlich werdende Entwickelung des Kindes einwirkt, können wir daraus abnehmen, daß gemeine Häßlichkeit einer Wärterin den ihrer Pflege befohlenen Kindern bis auf einen gewissen Grad sich mitteilt, man könnte sagen, abfärbt. Auffallender und außer allem Zweifel zeigt sich noch an blindgebornen Menschen, wie notwendig zur ebenmäßigen Entwickelung selbst seines äußeren Wesens der Gebrauch des Auges ist. Sowohl das bildliche Aufnehmen des Sichtbaren als auch die nur dem Sehenden mögliche lebendige Empfindung, von dem Blicke eines anderen getroffen zu werden, sind dem Menschen notwendig. Wie ein gleichsam leibliches Gewissen wirkt auf seine äußere Bildung das Bewußtsein und die Empfindung, gesehen zu werden. Wer noch keine Erfahrung hierüber gemacht hat und sich überzeugen will, betrachte und studiere die Gesichtsbildung blindgeborner Menschen.

Wirket nun der gewöhnliche einfache Gebrauch des Auges selbst auf die äußere Entwickelung des Menschen ein, muß nicht die Einwirkung auf das Innere desselben, durch welches doch nur jene Wirkung vermittelt werden kann, eine noch mächtigere sein? Und ist der Anblick dessen, was unsere gewöhnliche Umgebung, das Aufnehmen des Schönen, das die Natur bietet, von so mächtigem Einfluß auf das Wesen des Schauenden, muß nicht der Anblick der Werke der Kunst, welcher geformte Gedanken, Mitteilungen, die aus dem Willen eines Menschen hervorgehen, und dessen innere Anschauungen zur bildlichen Wahrnehmung bringt, von erziehender, bildender Wirkung sein? Wer könnte hieran zweifeln, der von der Schöne althellenischen Lebens auch nur eine Ahnung hat, und dessen Auge empfindlich ist für die Häßlichkeit der Lebensformen kunstverlassener Länder und Zeiten?

Gewiß, die sorgfältige Entwickelung der in dem Kinde ruhenden Anlage für das Aufnehmen des bildlich Gedachten, die Ausreifung dieser Anlage zur Kunst-Sprachkenntnis auf

dem Gebiete der Erziehung und Bildung des Menschen ist von großer Wichtigkeit. Es handelt sich hier um die wirkliche Aneignung einer dem Kinde gleichsam leihweise gewährten Begabung, die Sprache der Kunst zu verstehen, wie manche schöne Gottesgabe in der Art eines edeln Instinktes dem armen Menschen zur Aushilfe gewährt ist und nur kraft eines bewußten Verlangens und Ausstreckens der Hände nach oben als wirkliches Eigentum erworben werden kann. Unter den mancherlei Pflegerinnen und Erzieherinnen der sich entwickelnden Menschheit[1]) gebührt der Kunst gewiß auch eine Stelle.

Halten wir nun fest an dem Begriff einer Erzieherin, so werden die Diener der Kunst hier freilich von einer ernsten Mahnung getroffen, die wir etwas näher in Erwägung ziehen müssen.

Ich würde das Wesen der bildenden Kunst und die Art ihres erziehenden Einflusses auf den Menschen falsch verstehen und ihre Wirksamkeit entweder in zu enge Grenzen bannen oder auf falscher Stelle suchen, wollte ich ihr die Fähigkeit zu den nämlichen Verrichtungen in Lehre, Predigt, Erteilung von Aufschlüssen usw. zugestehen, wie das Wort sie besitzt. Den der Kunst gebührenden Platz nehme ich in Anspruch, ohne eine andre Kraft von ihrem Platz verdrängen zu wollen. Sie kann das Lehren und Predigen unterstützen, indem sie das Gemüt durch ihre eigentümlichen Auslegungsmittel anregt und stimmt; aber mit dieser ihrer Wirkung ist die Natur ihrer Kraft freilich noch nicht bezeichnet. Die Wirkung des Kunstschönen auf den Menschen ist eben eine andere, als sie durch irgend eine andere Kraft hervorgebracht werden kann, und nur in demjenigen, was sie ganz allein vermag, ist ihr eigentliches Wesen zu finden und zu verstehen. Wollen wir mit Worten sie bezeichnen, so müssen wir sagen: sie sei die Mithaushalterin der in der

1) A der Menschheit BC der sich entwickelnden Menschheit

Leiblichkeit niedergelegten göttlichen Geheimnisse. Hier ist die Werkstatt, wo sie an der Vollbereitung des menschlichen Wesens arbeitet.

Die Herrlichkeiten dieses in der Leiblichkeit verborgenen Lebens[1]) zu schauen oder zu ahnden ist nur in anderer Weise möglich als durch die Vermittelung in dem Worte, und seine Schätze sind durch keine Beschreibungen und Verzeichnisse darstellbar[2]). Es wäre also ein Versuch zu solcher Vermittelung nicht am Platze, und alles Erklären würde vergeblich sein, gäbe der Anblick eines Menschen, eines griechischen Kunstwerkes oder einer Raffaelischen Schöpfung keinen Aufschluß. Wer diese Wunder vermöge der ihm innewohnenden Fähigkeit zum Verständnis nicht versteht, der wird immer wieder fragen: wie ist es möglich, daß dieses Fragment, dieser Rumpf einer griechischen Gestalt mir etwas sage? Und wir werden ihm nur antworten können: deshalb ist's möglich, weil dieser Rumpf ein Stückchen Ebenbild Gottes ist. Eine solche Antwort ist aber für den Ungeweihten ein neues Rätsel. Das Buch bleibt ihm verschlossen, und er meint, es stehe nichts darin, weil er nichts sieht. Die Empfindungsfähigkeit für das Schöne zeugt für sich selber, und da es eine Gotteslästerung wäre, anzunehmen, wir Menschen vermöchten eine Herrlichkeit zu schauen, von der Gott nichts wüßte und die nicht aus ihm käme, so bleiben wir wohl lieber dabei, mit Plato zu[3]) sagen, daß das Schöne auch ein Träger des Ewigen und Göttlichen sei.

Wie ich mich aber auch vor einer Verwechslung und Verkennung des Einflusses der bildenden Kunst mit dem der

---

1) A Dieses Landes Herrlichkeiten BC Die Herrlichkeiten dieses in der Leiblichkeit verborgenen Lebens

2) A ich kann dessen Schätze nicht beschreiben oder deren Verzeichnisse hersagen BC seine Schätze sind durch keine Beschreibungen und Verzeichnisse darstellbar

3) A dabei zu BC dabei mit Plato zu

Wissenschaft[1]) verwahren möchte und ihre erziehende Kraft wo anders sehe als im Lehren, Predigen[2]); wie sehr ich auch ihr uneingeschränktes Walten auf dem ganzen großen Gebiete des Lebens anerkenne und keine Seite desselben ihr vorenthalten wissen will, so kann und darf und will ich die oben vernommene Mahnung nicht von der Hand weisen. Die erziehende Kraft der bildenden Kunst erweiset sich allerdings nicht in Lehre und Predigt; aber sie kann und soll deren dienende Begleiterin sein. Und will sie mit diesen gemeinsam wirken, so muß sie rein und lauter sein. Will sie das Gebiet des sittlichen Lebens als eine Mitarbeiterin an der Bildung des Menschen betreten, so ziehe sie vorher ihre schmutzigen Schuhe aus, denn da ist heiliges Land.

Die Künstler selbst verschulden meistenteils den Verfall der Kunst und ihre Verachtung. Mit Recht kann man verlangen, daß der, welcher miterziehen will, selber erzogen sein soll; wer sittlich und religiös wirken will, selbst religiös und sittlich sein soll. Alles, was vom bildenden Einfluß der Kunst gesagt worden, muß sich doch am Künstler selbst bewähren. Eben weil er mitteilt, wird die Art des Mitgeteilten zeugen von der Lauterkeit oder dem Schmutze des Bornes, der in seinem Herzen quillt und aus dem er schöpft. Und er wird in dem erworbenen Rechte, mitzuerziehen, nicht nur eine Aufforderung und Verpflichtung fühlen, sich selbst vor Mißbrauch seiner Kunst zu hüten, sondern dessen Begehung von anderen auch nach Möglichkeit zu hindern. Er wird sich gedrungen sehen, den Kleinkram der Kunst aus ihrem Tempel hinauszuwerfen und die Verführer samt ihrem Opium und dem Futter für die sündhafte Empfindung des unreinen Menschen davonzujagen. Er wird aber auch die schlimmste der Abgöttereien meiden und andere davor nach Möglichkeit

1) A des eigentlich plastischen Elementes BC des Einflusses der bildenden Kunst mit dem der Wissenschaft
2) A Lehren, Predigen BC Lehren

behüten, die Abgötterei, die nicht mit dem einzelnen Kunstwerke, sondern der Kunst selbst getrieben wird, wenn man sie an die Stelle der Religion und auf den Altar setzt. Das ist eine Abgötterei, die in unseren Tagen eine Gefahr für manche ist, die von ordinärer Götzendienerei allerdings frei sind. „Den Bösen sind sie los, die Bösen sind geblieben."

Solche Mahnungen müssen mit erhöhtem Ernste uns entgegentreten, wenn wir an die Türe der Kirche klopfen und Einlaß begehren als Mitgehilfen am großen Werke der religiösen Menschenerziehung. Der ganze Ernst dessen, was diese Mahnungen uns sagen, das ganze Gefolge von Einwendungen und Abweisungen, das uns entgegentritt, kann aber doch nur die Künstler, nie die Kunst selbst treffen, und ihr Recht, einzutreten und Hand in Hand mit ihren bereits dort aufgenommenen Schwestern zu wirken, wird ihr nicht bestritten noch vorenthalten werden können.

Das Thema, auf das wir jetzt gekommen sind, ist so umfassender Natur, hängt mit den wichtigsten Fragen über die Gestaltung unserer Kirche so innig zusammen, daß ich billig Bedenken trage auf eine nähere Erörterung desselben einzugehen. Der katholische Kirchenmaler befindet sich in einer anderen Stellung als der protestantische, in[1]) einer Stellung, welche eine klare, von lange her festgestellte, unangefochtene ist. Der Aufschwung, den die Kunst seit dreißig Jahren genommen hat, ist ihm vorzugsweise zugute gekommen; oder man könnte sagen, er habe vorzugsweise die Würde seines Berufs erkannt und seine Aufgabe am glücklichsten gelöst. Man denke nur an die neuen Kirchen in München, wie sie durch den edelsten Gebrauch der Kunst einen Schmuck erlangt haben, der jeden Blick nach ihm mit den schönsten Eindrücken belohnt. Der protestantische Maler ist bei der Genügsamkeit seiner Kirche in ihrem äußeren

1) A Stellung, in BC Stellung, als der protestantische, in

Ausbau oder dem unsicheren Ringen nach neuer Gestaltung, bei der herrschenden Ansicht, daß jeder einzelne Pastor nach seiner Überzeugung walten und den Haushalt einrichten könne, in einer anderen und weniger glücklichen Lage. Ja er muß sich sagen, daß die Schwingungen der alten Opposition gegen den Mißbrauch der Kunst auch gegenüber dem rechten Gebrauch derselben noch [1]) zu verspüren sind, daß das neue Haus wenigstens noch nicht so weit fertig sei, daß er seinem Drange es zu schmücken, auf seine Weise zu den Gemütern zu sprechen, nachgehen könne.

Bei alle dem ist auch bei uns manches Erfreuliche geschehen. Hier in Sachsen ist bei geringen Mitteln manches schöne Kirchenbild zur Ausführung gekommen, und überall haben die Gemeinden, deren Kirchen der Schmuck zugute kommt, freudige Teilnahme daran und Empfänglichkeit für die Eindrücke religiöser Darstellungen zu erkennen gegeben. Vieles ist angebahnt worden überall anderwärts, und ich hoffe, jene oppositionellen Schwingungen werden erlöschen, sobald nur die Lebenspulse unserer Kirche überhaupt wieder kräftiger sich regen. Jedenfalls wollen wir im Namen der Kunst unser gutes Recht auf einen Platz in der Kirche bewahren. Gerade die lutherische Kirche legt ihr weder nach ihren Bekenntnissen, noch nach ihren gottesdienstlichen Ordnungen Hindernisse in den Weg. Wir können vielmehr annehmen, daß die Elemente zur Anknüpfung unserer Tätigkeit in ihr viel stärker vorhanden sind, als es bei der jetzigen Verkommenheit des kirchlichen Lebens erscheint. Oder sollten wir glauben, daß unsere Kirchen, welche doch die Bildnisse ihrer letzten Verkündiger des Wortes in ihren Räumen aufzustellen gestatten, sich weigern könnten, die heiligen Gestalten der Apostel und der ersten Verkündiger des Evangeliums in unserem Vaterlande daselbst aufzu-

1) A Kunst noch BC Kunst, auch gegenüber dem rechten Gebrauch (B) derselben (C) desselben noch

nehmen? Oder sollte es für die Sammlung des Gemütes und die Innigkeit der Andacht störender sein, wenn wir die in bescheidener Stille sich ausbreitenden Darstellungen der heiligen Geschichten christlicher Sendboten an den Wänden unserer Kirchen erblicken, als wenn wir mit oder gegen unseren Willen die zuweilen sehr geräuschvollen, nach Willkür uns zugemessenen Produktionen unkirchlicher, wenn auch kunstreicher Musik anhören? So etwas zu denken wäre nach allen Beziehungen ungerechtfertigt. Wir bleiben lieber bei unserer Meinung, daß für uns Maler in der Kirche die rechte Zeit noch nicht gekommen sei, als daß wir voraussetzen, sie habe grundsätzlich etwas gegen unsere Kunst einzuwenden. LUTHERS Aussprüche, auf die wir später etwas näher eingehen werden, lassen eine solche Deutung gewiß nicht zu.

Einstweilen wollen wir in würdigen ernsten Bestrebungen auf die bessere Zeit uns rüsten und im kleinen und außer dem Gotteshause tun, was möglich ist. Wir wollen hierbei uns anschließen an das, was nach verschiedenen Richtungen und zum Teil ohne Rücksicht auf religiöse Zwecke, aber doch zur Erweckung des Gemütes und zur Anregung, Belebung und Bildung des Geistes für das heranwachsende Geschlecht und für das Volk im weitesten Sinne durch Wort und Bild getan worden ist.

In welchem Sinne ich meine Aufgabe erfassen, auf welchen Grund ich bauen möchte, wird aus dem Gesagten deutlich geworden sein. Nachdem ich vielfach im großen mich versucht, Königshäuser und Villen geschmückt habe, möchte ich nun noch Anteil nehmen an der Arbeit der Erziehung und Bildung der Jugend und des Volkes. Nach meinem Berufe und mit meinen Mitteln möchte ich zur Betrachtung der ernstesten Angelegenheiten des Lebens veranlassen und locken, wenn ich die in der Bibel niedergelegte heilige

Weltgeschichte in einer Bilderreihe zur Anschauung bringe. Dieses Buch der Bücher bleibt unerschöpflich auch für die Zwecke der Kunst. Wenn es in großen Zügen die ersten Anfänge der Menschengeschichte gibt und deren Fortgang und Verlauf beleuchtet, endlich seine Strahlen wirft noch zu den künftigen Dingen und bis an das Ende, mithin die ganze Menschengeschichte umspannt, so findet die Kunst überall sich aufgefordert, auch ihre Farben dem Worte zu leihen. Und wenn dieses Buch unsere Führung wie unsere Aufführung erzählt und zugleich auch die Geschichte jedes einzelnen Menschen und seines Herzens gibt und ihm den Spiegel der Wahrheit vorhält, so möchte die Kunst auch ihrerseits mit Schatten und Licht herzukommen und das ihre beitragen, daß der Mensch sich selbst erkenne. Keine andere Geschichte zeigt uns in so plastischer Anschaulichkeit und Deutlichkeit wie die biblische, was es um den Menschen sei; keine zeigt wie sie des Paradieses Lust und Segen, Versuchung[1]) und Sünde, Strafe, Fluch und Tod. Keine andere Geschichte gibt stärkere Mahnungen und eindringlichere Beispiele. Für[2]) jeden menschlichen Zustand, für[3]) alle Vorkommnisse des Lebens bietet sie ein Bild oder Gleichnis[4]). Kein anderes Buch gewährt so bildliche Darstellbarkeit wie die Bibel, so geeignete, stets neue Seiten darbietende Gegenstände für die der bildenden Kunst eigentümlichen Mittel und Kräfte der Auslegung. Darum will die Kunst immer von neuem an diese Fundgrube gehen und sie ausbeuten.

Über die Erhabenheit des Stoffes und die Angemessenheit desselben für künstlerische Behandlung bedarf es keiner

1) A Versuchung BC Versöhnung
2) A Beispiele. Für BC Beispiele für
3) A Zustand, für BC Zustand, keine bietet wie sie Bild und Gleichnis für
4) A Lebens bietet sie ein Bild oder Gleichnis. BC Lebens.

weiteren Auseinandersetzung. Nur darauf will ich noch bei dieser Gelegenheit aufmerksam machen, daß in einer Geschichte des Menschen die Darstellungen seiner Verirrungen nicht fehlen dürfen. Wem die Wahl einiger Gegenstände, z. B. die Versuchung Josephs durch Potiphars Weib oder David, welcher Bathseba erblickt, anstößig erscheinen könnte, der möge bedenken, daß mit ihrer Hinweglassung die Spitzen bedeutsamer Erzählungen abgebrochen würden, in der Reihenfolge Lücken und Undeutlichkeiten entstünden, die den plastischen Eindruck des Ganzen schwächen, die Erreichung eines wesentlichen Zwecks der Darstellungen geradezu vereiteln würden. Es sind aber bedenkliche Gegenstände von mir nicht aufgesucht und nur da aufgenommen worden, wo ihre Behandlung unerläßlich schien. Und die Art ihrer Darstellung wird unter allen Umständen zeigen, daß dem sittlichen Ernste nicht zu nahe getreten worden ist.

Was ich jetzt noch zu sagen habe, betrifft ausschließlich die Art der Durchführung der Aufgabe und die Anwendung [1]) der meiner Kunst zu Gebote stehenden Darstellungsmittel.

Als Vorbilder schwebten mir die großen Muster der italienischen Kunst vor. Sonst überall zu deutscher Weise mich bekennend, muß ich den Werken RAFFAELS, MICHAEL ANGELOS und anderer Italiener doch den Vorzug vor den Werken anderer Nationen zugestehen. Ihre Werke überragen an Reinheit des Stils und an Schönheit unleugbar die Arbeiten der Deutschen, und da, wie ich eingangs auseinandersetzte, die bildende Kunst eine Welt- und Universal-Sprache, nicht die Sprache dieses oder jenes Landes ist, so kann von der Unstatthaftigkeit einer Aneignung hier nicht die Rede sein. Jenen Meistern war es vergönnt, die rechten plastischen Mittel aufzufinden, zur Reife zu bringen und richtig anzuwenden. Sie haben einen Typus festgestellt,

1) A die Anwendung BC der Anwendung

welcher seine Geltung nie verlieren kann. Überall ist ihre Sprache verständlich und anwendbar. Die Feststellung gewisser plastischer Mittel kann nur als ein Gewinn betrachtet werden, weil Verständlichkeit und Deutlichkeit derselben durch die althergebrachte Geltung bedingt wird. Hier ist die Überlieferung maßgebend. Das Talent wird übrigens, abgesehen von dem unerschöpflichen Reichtum des Stoffes, der stets nie Dagewesenes übrig läßt, nie gehindert werden, in der Art und Weise der Anwendung alter Mittel immer Neues zu schaffen, und die Besorgnis vor Wiederholung und starrer Abschließung erscheint als unbegründet. So kann nichts dazu berechtigen oder nötigen den vorgezeichneten Weg wieder zu verlassen.

Um mich über die Natur dieser plastischen Mittel und über die künstlerische Ausdrucksweise überhaupt näher und deutlicher erklären zu können, muß ich jetzt einzelnes zur Sprache bringen. In wie weit die Schönheit dabei berührt oder die Wahl der künstlerischen Mittel mit Rücksicht auf sie getroffen wird, lasse ich unerörtert. Wörtliche Erläuterungen geben bei viel Weitläufigkeit doch keine rechte Anschaulichkeit.

Zuerst sei die Rede von etwas anscheinend Gleichgültigem, das aber in bildlichen Darstellungen doch von Bedeutung ist und in die ganze Gestaltung derselben tief eingreift. Ich meine die Bekleidung und alles, was zum Beiwerk gehört. Die großen Italiener haben schon in diesem Stück mit richtigem Sinn erkannt und festgestellt, was der Charakter und die Würde des Gegenstandes erfordern. Durch die große Einfachheit der Bekleidung wie der Architektur und sonstigen Beiwerks haben sie ihren biblischen, namentlich den alttestamentlichen Darstellungen jenen urweltlichen, großartigen, allgemeinen und deshalb für alle Zeiten gültigen Charakter verliehen, der den Gegenständen ebenso angemessen als den Forderungen der Schönheit entsprechend ist. Sie haben sich

fern gehalten von ängstlicher Beachtung archäologischer Genauigkeiten, wenn diese der künstlerischen Behandlung widerstreben oder den Eindruck des Bildes schwächen. Sie haben sich der Einmischung von störenden Elementen ihrer Zeit enthalten, welche der damaligen Gegenwart behagen konnten, aber vermöge des Geschmackswechsels einer anderen Zeit als unstatthafte Wunderlichkeiten erscheinen mögen. Endlich sind sie bewahrt geblieben vor jener vernüchternden und ins kleine individualisierenden Naturalistik, welche mit Benutzung von Reisestudien die Väter der alten Welt zu Beduinenhäuptlingen macht. Den Darstellungen der biblischen Geschichte muß ihr großer, urweltlicher und allgemeiner Zuschnitt erhalten bleiben. Die Darstellungen derselben sollen das Gepräge der Wahrheit an sich tragen, aber nicht zu gewöhnlichen Wirklichkeitsbildern und Illustrationen historischer Romane umgeschaffen werden.

Ich werde in diesem Stücke dem Beispiele der großen Meister folgen und meinen Bildern den bezeichneten Charakter zu erhalten suchen.

Weiter erwähne ich noch andere, durch den Gebrauch festgestellte Kunstformen.

Die Sprache der bildenden Kunst, welche nicht aufeinanderfolgende Worte, sondern ganze Sätze auf einmal gibt, bedient sich besonderer Mittel, wenn sie Aufeinanderfolgendes, nach Zeit und Raum Getrenntes zur Darstellung bringt. Diese Mittel sind nicht zu entbehren; sie entsprechen den allgemein gültigen poetischen Formen und Ausdrucksweisen, sind, wie gesagt, durch alten Gebrauch festgestellt und haben stets unangefochtene [1]) Geltung gefunden. Ungescheut verbindet die Kunst Personen oder Ereignisse in einer Darstellung, die nach ihren inneren Beziehungen zusammen gehören, wenn sie auch sonst nach Zeit und Raum als getrennt gedacht

---

1) A unangefochtene BC unangefochten

werden müssen. Die künstlerische Freiheit führt noch weiter. In einigen Fällen haben die größten Künstler (Michael Angelo in Darstellung des Sündenfalls und der Austreibung aus dem Paradiese, ferner in der Darstellung Christi am Ölberg) ein- und dieselbe Person mehreremale auf einem Bilde dargestellt. In anderen Fällen, wo es sich um Verdeutlichung von Zuständen, Erfahrungen handelt, die nur im Innern des Menschen vor sich gehen, Gesichte, Träume, bringt die Kunst diese innerlichen Erlebnisse in sichtbarer Gestalt zur Anschauung. Gerade die ernste historische Kunst, der es nicht um Täuschung und den Schein äußerlicher Wirklichkeit, wohl aber um den inneren Zusammenhang der Dinge zu tun ist, welche die Dinge sich entfalten, entwickeln, sie gleichsam vor unseren Augen geschehen lassen will (darauf deutet schon die Bezeichnung: historische Kunst), muß auf dem Rechte bestehen, diese Mittel gebrauchen zu dürfen.

Meinen Vorbildern bin ich auch darin gefolgt, daß ich den Schöpfer zur Darstellung bringe. Es käme in der Tat für die bildende Kunst einem Verbote gleich, das, was von den Anfängen der Welt- und Menschengeschichte in Worten erzählt ist, in ihrer Sprache nach zu erzählen, wenn man das Mittel ihr streitig machen wollte, Gott unter einer Gestalt darzustellen. Die erhabensten Gegenstände würde man ihr entziehen, und auf welchen Grund? Ist die Erzählung von Gottes Schöpfung, von seinem Verhältnis zu den ersten Menschen, die Erzählung: wie sie des Herrn Stimme höreten, der im Garten ging, da der Tag kühle worden war; sind die Bezeichnungen: „Gottes Zorn, Grimm, Reue, Eifersucht“[1] und andere so ausreichend und das Wesen erfassend, daß die künstlerische Bezeichnung Gottes unter der Gestalt eines Menschen, der nach seinem Ebenbilde geschaffen ist, ganz unstatthaft dagegen erscheinen muß?

1) A Zorn“ „Eifersucht“ BC Zorn, Grimm, Reue, Eifersucht“

Redet die Schrift nicht auch in Bildern? Redet aber diese in Bildern, warum sollte es der Kunst verboten sein, die heiligen Erzählungen in Bildern darzustellen?

Man höre hierüber LUTHER: Es „sind gar viel Bilder, sagt dieser, in denselbigen Büchern (der Heiligen Schrift) beide Gottes, der Engel, Menschen und Tiere, sonderlich in der Offenbarung Johannis und in Mose und Josua. So bitten wir sie (die Bilderstürmer) nun gar freundlich, sie wollten uns doch auch gönnen zu tun, das sie selber tun, daß wir auch solche Bilder mögen an die Wände malen um Gedächtnis und bessern Verstandes willen. Sintemal sie an den Wänden ja so wenig schaden als in den Büchern.“

Die Gefahr des Bilderdienstes ist bei uns nicht mehr vorhanden, und es kann in unserm Falle an die durch Gottes Gesetze verbotenen stellvertretenden Gleichnisse nicht gedacht werden. Die Anbetung von Sonne, Mond, Metall, Stein oder Holz hat mit unserer Kunst nichts zu schaffen.

LUTHERS Meinung stimmt mit dieser Behauptung vollkommen überein. Er spricht sie klar und deutlich in folgenden Worten (unter anderen) aus: „Die Malerkunst, weil sie die Dinge, so wir verstehen sollen, deutlich dargibt und vor die Augen malet, ist nie gerechnet worden unter die Künste, so verboten oder unehrlich sein sollten.“ — „Moses und die Propheten reden von den Bildern, die dazu sind gemacht, daß man sie anbete, und gläube, daß Gott durch solch Anbeten recht geehret werde. Wie denn ein klar Zeugnis stehet im ersten Gebot Gottes: Bete sie nicht an und diene ihnen nicht.“ Und in der Auslegung der Gebote sagt LUTHER: „Gott verbeut die Bilder, die man aufrichtet, anbetet und an Gottes Statt setzet.“ Ferner: „Hier wird kein Bild verboten denn die, dadurch der Gottesdienst verhindert wird. So wird nun hier kein ander Bild verboten. denn Gottes Bild, das man anbetet.“ Ferner: „Das erste Gebot lehret, daß ich einen Gott haben soll, demselben

alleine dienen und ihn ehren: auf den Sinn und Verstand gehen alle Worte in diesem Gebot. Darum werden hier die Bilder verboten, die man brauchet wider die Meinung und Verstand dieses Gebots, nämlich, daß man nicht Zuversicht habe zun Bildern, sondern alleine zu Gott sich alles Guten versehe und meide alles, das uns an der Zuversicht hindert."

Die alte Kirche, in welcher sich einigemale Bedenken erhoben gegen die Zulassung der Bilder, ließ es nicht zu, daß diese von dem ihnen gebührenden Platze verdrängt wurden, und gestattete der Kunst ohne Einwendung in dem Wörterbuch ihrer Sprache das Wort „Gott" zu führen, das heißt, den Schöpfer unter der Gestalt eines Menschen darzustellen. Und auch in betreff dieses besonderen Falles hat LUTHER sich billigend ausgesprochen, was aus den Worten hervorgeht: „Es ist besser, man male an eine Wand, wie Gott die Welt schuf, wie Noah die Arche baut und was mehr guter Historien sind, denn daß man sonst irgend weltlich unverschämt Ding malet."

Ich begehe also wohl kein Unrecht, wenn ich in diesem Stück den alten Malern folge, an die ich mich denn auch in der Art der Darstellung Gottes halte. Ältere Italiener gaben dem Schöpfer zuweilen die Gestalt des Sohnes. (Alle Dinge sind gemacht durch das Wort.) Zuweilen erscheint der Schöpfer als der Dreieinige in drei, einander ähnlich gehaltenen Gestalten. Später stellte sich das Bild desselben unter der Gestalt des Vaters typisch fest. Dafür entschied natürlich nicht eine veränderte kirchliche Ansicht, sondern die Meinung über die Angemessenheit der Bezeichnung des Verhältnisses des Schöpfers gegenüber dem Geschöpf und die Notwendigkeit der Unterscheidung des von Anfang an und in Ewigkeit im Himmel thronenden und des menschgewordenen Gottes.

Die himmlischen Diener des Herrn, die Vollstrecker seiner Befehle, seine Sendboten, die Vertreter der Elemente

und Kräfte des Himmels und der Erde, die Engel, erscheinen in meinen Darstellungen überall in der typisch festgestellten Weise.

Auch die bösen Geister können nicht fehlen und nehmen die angemessene, von jeher ihnen verliehene Gestalt an.

Aller der erwähnten Darstellungsmittel bediene ich mich bei den biblischen Bildern, und gewiß, gerade der unbefangene, gesunde Sinn des Volkes und der Jugend hat gegen ihre Anwendung am wenigsten Bedenklichkeiten. Das Werk gibt viele Beispiele, wie ich mich der angeführten oder auch anderer Mittel bediene. Bei der Darstellung des Einzugs Abrams in das ihm und seinen Nachkommen verheißene Land deute ich diese seine Nachkommen an unter den Gestalten der vier ihm voranschreitenden Knaben. In der Darstellung von Nathans Bußpredigt zeige ich in kleinen Bildern im Bilde das, was Nathan im Namen Gottes David androht, wenn er nicht bereut und mit Gott sich versöhnt. An den an Urias begangenen Mord wird auf eine bildlich anschauliche Weise erinnert durch die Gruppe zur Seite des Propheten. In der Darstellung des Gebetes des Tobias und der Sara erblickt man den Vater der Braut, wie er im Begriff ist auch für Tobias ein Grab zu graben; auf der anderen Seite erscheint dagegen der schützende Engel Raphael, wie er den bösen Geist Asmodi in die Wüste schleudert.

An dieser Stelle möge noch ein Wort zur Verteidigung der mehrfach beanstandeten Schöpfungsbilder gestattet werden, da die Reihe der Darstellungen nun geschlossen ist. Ich will es jetzt nicht unternehmen, die Einwendungen derjenigen zu bekämpfen, welche die Darstellung der Schöpfungsgeschichte an sich für bedenklich halten und der Ansicht sind, daß deren Verkündigung nur der Symbolik des Wortes vorbehalten bleiben dürfe. Ich kann indessen niemand, der das Werk nach seinem Abschluß noch in sein Haus und Herz aufnimmt, über die Gründe in Zweifel lassen, welche mich bestimmen,

die Schöpfungsbilder, welche die Bilderreihe eröffnen, bestehen zu lassen und sogar denselben gegenüber am Schlusse noch eine Andeutung der künftigen Dinge, der zweiten Schöpfung, zu geben. Ich anerkenne die Grenzscheide des Bereiches von Wort und Bild. In meinem Fall handelt es sich aber eine Entscheidung zwischen mehreren künstlerischen Forderungen zu treffen und derjenigen ihre Geltung zuzugestehen, welche als die wesentlichere von mir erkannt wird. Durfte ich es einmal wagen, anstatt Bilder zu der Bibel zu liefern „die Bibel in Bildern“ darzustellen, so mußte ich wohl auch — das ist wenigstens meine Meinung — das Buch, das die ersten Anfänge der Menschengeschichte gibt, deren Fortgang und Verlauf beleuchtet und endlich seine Strahlen wirft bis zu den künftigen Dingen, in seinem ganzen Umfange, mit Anfang und Ende, zu geben versuchen. In meinem Fall halte ich die Forderung der Vollständigkeit des biblischen Bilder-Cyklus für wesentlich und deren Befriedigung für unabweislich. Und solcher Forderung gegenüber darf wohl auch eine Darstellung als Bestandteil eines Ganzen Billigung finden, welche als Einzelbild unzulässig oder bedenklich erscheinen mag. Das Bild, das auf die Vereinigung der Gemeinde mit ihrem Herrn und Heiland deutet, ist nicht nur als letztes ein Schlußstein des Werkes, sondern es bietet mit den übrigen Offenbarungsbildern auch das richtige Gegenstück zu den Bildern der ersten Schöpfung. Wenn in diesen die Uranfänge der Weltgeschichte gegeben sind, so deuten jene auf die letzten, unserem menschlichen Auge noch verborgenen Dinge. Mit Johannes sehen wir am Abschluß der heiligen Welt- und Menschengeschichte einen neuen Himmel und eine neue Erde. Wir schauen die heilige Jerusalem als die geschmückte Braut ihres Herrn und Heilands, hören die Hochzeitsgäste selig preisen und vernehmen den Ruf: Halleluja! denn der allmächtige Gott hat das Reich eingenommen. Das letzte Bild gestaltet sich mit den Dar-

stellungen der ersten Schöpfung zu den rechten Widerlagern, auf welchen die Weltgeschichte ruhet und über denen sie wie die Wölbung eines heiligen Domes sich ausspannt. War es vermessen, in meiner Sprache das ausdrücken zu wollen, weß das Herz voll ist, so liegt die Vermessenheit in dem ganzen Unternehmen.

Ich habe mich in den Auseinandersetzungen über die besprochenen Punkte ausführlich erklärt, weil ich bei meinem Werke hauptsächlich Nicht-Künstler im Auge habe. Es schien mir besonders angemessen im Hinblick auf diejenigen, welche etwa im Hause oder in den Schulen meine Bilder der Jugend in die Hände geben wollen, einige Worte der Verständigung über künstlerische Art und Darstellungsweise zu sagen. Vor allem aber möchte ich diejenigen nach Möglichkeit beruhigt sehen, welche um religiöser Bedenken willen meine Bilder etwa nicht annehmen wollten. Die Angehörigen der lutherischen Kirche werden durch die Anführungen aus Luthers Schriften, welche natürlich bei Geistlichen und Lehrern als bekannt vorausgesetzt werden müssen, die Überzeugung gewinnen, daß diese Kirchen-Gemeinschaft in ihrem Bekenntnis jenen angeführten Bedenken nicht Raum gibt, geschweige denn grundsätzlich die bildlichen Darstellungen der heiligen Geschichte verwirft. Sie werden vielmehr erkennen, daß diese Bedenken großenteils nur [1]) noch von den alten, längst widerlegten, oppositionellen Überlieferungen herrühren, die ohne nähere Erwägung ihrer Begründung weitergeschleppt werden oder von neuem sich erzeugen. Hoffentlich werden bei näherer Überlegung mehr und mehr der Ängstlichen auch außerhalb der lutherischen Kirche ihre [2]) Sorge überwinden und dann noch mit Luther sagen: „Ja wollte Gott, ich könnte die Herren und die Reichen dahin bereden, daß sie die

1) AB Bedenken nur C Bedenken großenteils nur
2) A Ängstlichen ihre BC Ängstlichen auch außerhalb der lutherischen Kirche ihre

ganze Bibel inwendig und auswendig an den Häusern vor jedermanns Augen malen ließen, das wäre ein christlich Werk.“

Nun mögen mir über die Anwendung des Holzschnittes noch einige Bemerkungen erlaubt sein.

Es unterliegt keinem Zweifel, daß Kupfer- oder Stahlstich eine größere Durchbildung der Ausführung zuläßt, feinere Abtonungen, zartere Modellierung usw. gewährt als der Holzschnitt. Ich glaube aber nicht, daß es bei einem Werke, wie bei dem von mir unternommenen, hierauf so besonders ankommt. Was nicht in kräftigen frischen Zügen gegeben werden kann, möge immerhin ungegeben bleiben. Das Werk will ein Volksbuch werden, im wahren Sinne des Wortes, und in kräftigen frischen Zügen dem Volke die heilige Weltgeschichte vor die Augen halten. Für solche Mitteilungen gewährt der Holzschnitt gerade das rechte Organ. Weiß der Zeichner nur erst sich richtig und klar auszusprechen, immer den einfachsten Zug für den Ausdruck seiner Gedanken zu finden, bleibt er immer lebendig und sprechend in der Führung seiner Linien, so gibt der Holzschnitt, zumal mit den technischen Vorteilen, die er sich in der neueren Zeit errungen, in größerer Unmittelbarkeit als andere Vervielfältigungsmittel den künstlerischen Ausdruck wieder. Was in Beziehung auf Gemälde die Freskomalerei leistet, welche ebenfalls eine gewisse feinere Durchbildung der Ausführung in Farbe und Form zum Teil ausschließt, zum Teil erschwert, das leistet in Beziehung auf Zeichnung der Holzschnitt. Einem wahrhaft schöpferischen Künstlergeist wird das eine wie das[1]) andere Darstellungsmittel nie ein Hindernis werden, seine bildlichen Gedanken auszudrücken. Anderer Eigenschaften des Holzschnitts, welche seine Anwendung empfehlen, will ich hier gar nicht, und der Vorteile, welche derselbe

1) AB eine wie das C eine, wird das

in Ansehung der Vervielfältigung gewährt, nur mit einem Wort gedenken. Das sei dieses. Die dem Holzschnitt eigentümliche Fähigkeit, fast ins Unendliche zu produzieren, setzt ganz allein in den Stand, ein Volkswerk von solchem Umfang, wie das von mir dargebotene, dem Volke auch so annehmbar darbieten zu können, daß eine große Verbreitung desselben möglich wird und gehofft werden darf.

Dresden, im Dezember 1860.[1]

1) B im Februar 1852 C im Dezember 1860

9.

Über die Verbindung für historische Kunst in Deutschland

1863

Die noch jetzt bestehende Verbindung für historische Kunst in Deutschland wurde im Jahre 1855 begründet in der Absicht, in ihr die deutschen Kunstvereine zu einer Gesamtorganisation zu vereinigen. Man hatte wahrgenommen, daß die Pflege der historischen Gattung der Malerei Anstrengungen verlange, denen die Kunstvereine in ihrer Vereinzelung nicht gewachsen seien, und wollte durch Anknüpfung einer Verbindung zwischen ihnen bewirken, daß sich die Tätigkeit der Landeskunstvereine auch auf jenes Kunstgebiet ausdehnen könne. Der neue Zentralverein hielt seine erste Hauptversammlung am 27. und 28. September 1855 in Dresden ab. Bei dieser Versammlung waren die an der Gründung beteiligten Kunstvereine durch Abgeordnete vertreten; aufgefordert, in der Eigenschaft eines Vertrauensmanns ihr beizuwohnen, nahm auch SCHNORR an der Beratung teil.

Sieben Jahre später veröffentlichte die „Süddeutsche Zeitung herausgegeben von K. BRATER und A. LAMMERS“ (Frankfurt a. M. 24. Dezember 1862) einen Aufsatz, der über die Entstehungsgeschichte der Verbindung berichtete, von ihren bisherigen Leistungen Rechenschaft gab und über die ferner von ihr zu beobachtende Kunstpolitik zu freier Meinungsäußerung mit einem so weit gehenden Entgegenkommen einlud, daß er erklärte, der gegenwärtige Vorstand würde nicht zaudern, von den Geschäften zurückzutreten, wenn sich etwa das allgemeine Vertrauen ihm ab und geeigneteren Personen zuwenden würde. Man erkennt aus dieser Erklärung, daß der Aufsatz im Auftrag oder doch mit Ermächtigung des Vorstandes selbst veröffentlicht sein müsse. Mit Wahrscheinlichkeit läßt sich das gleiche aber auch daraus schließen, daß das Korre-

spondenzzeichen zu Anfang des Artikels: ein F mit Gedankenstrich, auf ein Mitglied des damaligen Vorstandes, FRIEDRICH EGGERS, als den Verfasser deutet; und eine mir vorliegende Sonderausgabe desselben Artikels (ohne Jahresbezeichnung) dient zu weiterer Bestätigung dadurch, daß sie in Langensalza, dem Wohnorte des damaligen Geschäftsführers der Verbindung Schulrat LOOFF, gedruckt ist.

Auf welchem Wege SCHNORR von dem Aufsatze Kenntnis erhielt und was ihn bewog, aus Anlaß seines Erscheinens öffentlich das Wort zu ergreifen, wenn es nicht allein der ihn beseelende Eifer in Vertretung seiner künstlerischen Grundsätze war, ist nicht bekannt. Seine Erwiderung liest man in der Beilage zu Nr. 55 der Allgemeinen Zeitung vom 24. Februar 1863 Seite 898f.

Die nächste Hauptversammlung der Verbindung für historische Kunst wurde am 27., 28. und 29. Mai 1863 in Prag abgehalten. SCHNORR nahm nicht daran teil. EGGERS, der ihn auf der Durchreise nach Prag am 26. Mai in Dresden aufsuchte, kannte bis dahin seinen Aufsatz nur aus einem kurzen Auszuge, trug ihn aber auf der übrigens schwach besuchten Prager Hauptversammlung wörtlich vor, als am dritten Verhandlungstage über einen Antrag Pestalozzi beraten wurde, der dahin ging, die eingehenden Gelder möchten bestimmt werden, öffentliche Räume durch Freskogemälde zu schmücken oder Ölgemälde zu erwerben, deren Inhalt mit der Bestimmung des Orts, an dem sie aufgestellt werden sollen, im Zusammenhang stehe. Dieser Antrag PESTALOZZIS, Vorsitzenden des Züricher Künstlervereins, kam einer Befürwortung der SCHNORRschen Ratschläge gleich; auch FEODOR DIETZ in Karlsruhe hatte in einer gedruckten Ansprache an die deutsche Kunstgenossenschaft, die gleichfalls von EGGERS der Versammlung wörtlich mitgeteilt wurde, SCHNORRS „beherzigenswerten“ Vorschlägen seine Unterstützung zuteil werden lassen. Aber es regte sich das Bedenken, daß das, was man in Zukunft etwa zugunsten einzelner Orte bewilligen würde, Feindschaften könnte entstehen lassen; wies demgemäß eine allmähliche Umformung des Vereins im Sinne monumentaler Kunstpflege zwar nicht ganz von der Hand, wollte aber doch zunächst „ganz bestimmt spezialisierte Anträge“ aus den weitesten Kreisen der Künstlerschaft abwarten und entscheidende Entschlüsse der nächstfolgenden Hauptversammlung überlassen.

Gegen den Wortlaut des gedruckten Textes der Allgemeinen Zeitung habe ich im nachfolgenden Abdruck auf grund einer vorhandenen eigenhändigen Niederschrift nur wenig zu verbessern gefunden.

Über die Verbindung für historische Kunst in Deutschland.

* Die Süddeutsche Zeitung hat in Nr. 328 des abgelaufenen Jahres einen Artikel gebracht über die Verbindung für historische Kunst, welcher zu dem Zwecke geschrieben ist, die bisherige Tätigkeit derselben aufs neue dem öffentlichen Urteil zu unterstellen und eine größere Teilnahme für die Verbindung anzuregen. Zur Unterstützung dieser Absicht wird dem Leser eine gedrängte Geschichte der Verbindung gegeben, nachdem in den einleitenden Bemerkungen zur Abwehr ungerechtfertigter Vorurteile gegen das Kunstvereinswesen daran erinnert worden ist, wie die deutschen Vereine den Gedanken, der historischen Gattung der Malerei noch eine besondere Pflege angedeihen zu lassen, hervorgerufen und die Gründung der Verbindung veranlaßt haben.

Die Aufführung der einzelnen Werke, welche der Vorstand unter dem Beirat von Vertrauensmännern für die Verbindung erworben hat, zeigt ein immerhin erfreuliches Ergebnis. Man hat die Entstehung von zehn größeren Bildern erzielt und außerdem den Künstlern mannigfaltige Anregungen gegeben, würdige Aufgaben ins Auge zu fassen. Der Vorstand hat es auch keineswegs dabei bewenden lassen, einzelne Erfolge, die vielleicht mehr den Künstlern als der Kunst zugute gekommen sind, zu erzielen, sondern auch auf ein nachhaltiges Gedeihen des Unternehmens hinzuwirken gesucht. Fortwährend wurde einsichtsvollen Männern Gelegenheit gegeben, dem Vorstand mit ihrem Rat sich zur Seite zu stellen, die idealen Ziele der Verbindung wie auch die Mittel, sie möglichst zweckmäßig ins Werk zu setzen, eingehendst zu erwägen; denn man gab sich nicht der Täuschung

hin, nach einem abgeschlossenen Operationsplan eine Aufgabe zur Lösung bringen zu können, welche in den besten Kunstzeiten das Ergebnis günstiger Verhältnisse war. Man hat sich noch alle Wege offen und die Hände frei gehalten, um mit der wachsenden Einsicht und der Gunst der Umstände mit immer neuen Mitteln und frischen Kräften dem Ziele nachstreben zu können.

Kann in diesem Verhalten eine Unsicherheit des Bewußtseins vermutet werden, auf dem richtigen Wege zur Lösung der Aufgabe sich zu befinden, so mag darin doch auch wieder eine gewisse Bürgschaft liegen, daß eine künftige Zeit größere Erfolge bringen werde, nachdem man geneigt ist, neue Wege zu suchen, und die redliche Absicht hegt, an dem Unternehmen fest zu halten. Es könnte sich später zeigen, daß die idealen Ziele der Verbindung über den Zwecken hinausliegen, welche den meisten Verbündeten bei der Gründung des Vereins zum klaren Bewußtsein gekommen sind. Dahin dürfen wenigstens die bis jetzt angewendeten, wie auch die mancherlei in Vorschlag gekommenen Mittel zur Lösung der Aufgabe gedeutet werden. Ebenso selten scheint auch in den weiteren Kreisen schreibender Kunstfreunde eine klare Vorstellung von dem sich zu finden, was in der Sache Not tut; obwohl der eine und der andere der Schreibenden noch in der guten Zeit der Münchner Erhebung gelebt hat, tieferen Anteil an ihr genommen und erfahren haben konnte, auf welchem Boden allein die wahre Kunst und folglich auch die historische Gattung der Malerei gedeihen kann. So ist es denn geschehen, daß die vielfachen Aufforderungen zur Interpellation an die Presse ohne Erfolg geblieben sind, und es zeigt sich wieder von neuem, wie viel leichter es ist, den eigenen Witz an der Besprechung vorhandener Kunsterzeugnisse zur Geltung zu bringen, hier über-, dort unterschätzend, als ein sicherer und erfahrener Wegweisern ach den Höhen wahrer Kunst zu sein.

Daß bei dem gegenwärtigen Stand der Angelegenheit die Verwendung der erworbenen Gemälde als ein wichtiger Gegenstand der Beratung betrachtet worden ist, kann man begreifen. Es ist aber leicht einzusehen, daß die Frage, ob Verlosung oder keine Verlosung, eine kleinliche ist und nur beweist, wie wenig man noch die wahre Bedeutung des Unternehmens erfaßt hat. So ist mit Recht der von mehreren Seiten ausgesprochene Gedanke, Künstler und Kunstfreunde durch die Aussicht auf die Errichtung einer Nationalgalerie zu begeistern, unberücksichtigt geblieben. Wie erhebend und bildend auch die Erzeugnisse einer früheren Kunst, welche in Museen und Galerien zum geistigen Genuß sich bieten, auf uns wirken können, so vermöchte doch wohl ein leeres Haus, nur weil es bestimmt ist, nach und nach mit Werken der lebenden Künstler gefüllt zu werden, weder auf die schöpferische Kraft derselben einen belebenden Einfluß auszuüben, noch auch im Volke die Liebe zur historischen Kunst zu erwecken.

Wir sind fern von jedem Zweifel, daß die reinste Absicht die Verbindung ins Leben gerufen und der beste Wille ihre Tätigkeit geleitet hat, aber in einem Punkte hat man geirrt. Man hat geglaubt, von dem historischen Boden — vielleicht mittels der Schwingen „des Geistes edler, individueller Freiheit“? — sich erheben und auf dem Grunde moderner Anschauungen eine historische Kunst pflanzen, pflegen und heranziehen zu können, welche eben nur auf dem Boden, auf welchem wahre Kunst allein gedeiht, auf dem Boden der monumentalen Kunst erwachsen kann.

Ob der eine oder andere diese Ansicht schon bei der Gründung der Verbindung gehegt hat, ist eine müßige Frage. Wäre eine solche Ansicht damals zum Ausdruck gekommen, wie bald wäre jedes Bedenken, das sie erregt hätte, unterdrückt worden! Die Zeit mußte die oft gewonnene und immer wieder vergessene Erfahrung abermals zur Reife

bringen, daß man mit Surrogaten nicht weit kommt. Und was man auch dem Kunstvereinswesen in einer Zeit, welche neue Reizmittel zur Belebung der Teilnahme an der Kunst bedürfen mochte, zu danken hat, so kann doch nicht in Abrede gestellt werden, daß zur Erreichung der hohen Ziele der Verbindung für historische Kunst bei den Künstlern nicht Bestellungen „historischer“ Bilder und Konkurrenzen, bei den Liebhabern der Kunst nicht Anlockungen zur Teilnahme durch Verlosung von Gemälden oder Bildung von Gemäldesammlungen genügen können. Der Weg nach solch einem idealen Ziele kann nur auf dem Gebiete idealer Kunst gefunden werden. Die Verbindung möge ihn betreten. Durch ihre Fassung des Begriffs der historischen Malerei in seinem weitesten, allgemeinsten Sinne hat sie sich denselben offen erhalten.

Nach solchen Äußerungen, wie die vorstehenden sind, wird von dem Schreiber derselben wohl erwartet werden, daß er zu zeigen suche, wie das Werk gefördert werden könne, hat er anders die Absicht ihm zu nützen.

Ich habe diese Absicht und weiche vor dem schwierigeren[1]) Teile der Aufgabe, die ich für dieses Schreiben mir gestellt, nicht zurück, umso weniger, als ich damit einer Verpflichtung zu genügen suchen werde, welche ich durch die Annahme der Aufforderung, bei der ersten Hauptversammlung der Verbindung im Jahre 1855 als Vertrauensmann an den Beratungen Anteil zu nehmen, mir auferlegt habe.

Worauf es nach meinen Ansichten zunächst ankommt, wenn die Verbindung für historische Kunst ihren Zwecken kräftiger und heilsamer dienen will, habe ich am Schlusse der vorstehenden Bemerkungen angedeutet. Die Verbindung muß den Boden der monumentalen Kunst zu gewinnen suchen, den sie, leider, nicht von Anfang an zur Basis ge-

---

1) [Lesart der Handschrift für schwierigen.]

nommen hat, wenngleich ein Blick auf eine kaum vergangene Zeit, auf die Zeit der Wiedergeburt der deutschen Kunst in Rom und ihre Erhebung in München, ihr wohl hätte zeigen können, von welcher Seite die Altmeister ihre Impulse empfangen haben [1]).

Wenn es einen Festaufzug gilt, heftet man so gerne den Namen CORNELIUS an die Fahnen; gilt es aber seinem hohen Fluge zu folgen, dann wird nur allzuselten daran gedacht, von welchem Grunde aus er sich erhoben hat.

Das Verlassen des historischen Grundes ist ein Aufgeben der großen Erbschaft, welche die Vergangenheit uns überliefert hat.

Durch das Verlassen des Bodens der monumentalen Kunst, welche die erhabensten Ideen in ewig gültigen Formen gestaltet und ausgelegt hat, entäußern wir uns der Kraft, die den einzelnen stark macht, und verzichten zugleich auf die mächtige Hilfe, welche aus der Zusammenwirkung der Künste uns erwächst.

Die Ablösung von der edlen Gebundenheit [2]), in welcher der Besitz jener Erbschaft uns gesichert ist, macht uns arm.

Aus dem Schaum einer falsch verstandenen individuellen Freiheit geht der Schwindel hervor, der in allerlei Formen jetzt als Wirklichkeitsschwindel herrscht, in welchem die moderne Kunst das Stilgefühl, die tiefere Wahrheit einbüßt und auch da „im Genrehaften stecken bleibt", wo sie historisch sein möchte.

Daß die Altmeister unserer Zeit nur auf dem Grunde der monumentalen Kunst gebaut und aus der Kraft, die an

1) [Eine in der Handschrift beigefügte, im Druck aber weggebliebene Anmerkung führt hier Worte GOETHES aus seinem Briefe an Sulpice Boisserée vom 14. Februar 1814 an.]

2) [Hierzu führt SCHNORR in der Handschrift anmerkungsweise die letzten fünf Zeilen aus GOETHES Gedicht „Natur und Kunst" (Epigrammatisch) an: Vergebens werden ungebundne Geister usw.]

diesem haftet, die Werke geschaffen haben, die vor allen genannt zu werden verdienen, das muß gern oder ungern von jedem Kundigen zugestanden werden. Wie dieser Grund aber von einer Verbindung gewonnen werden kann, welche, wie die für historische Kunst, ihre besonderen Zwecke hat, das muß freilich erst gezeigt werden. Ich halte solch einen Nachweis weder für schwierig, noch die Ausführung des Vorschlags, der sich daran knüpft, für unmöglich, vorausgesetzt, daß „Gemeinsinn und Uneigennützigkeit", [1]) ohne die eben unser Werk nicht gefördert werden kann, auch ihm sich günstig erweisen.

Mein Vorschlag ist folgender:

Die Verbindung suche die Produktionen, welche sie ferner hervorrufen will, an bestimmte einzelne Zwecke zu knüpfen und zwar an solche Aufgaben, welchen sie in Gemeinschaft mit der Architektur dienen kann. Der Architektur wohnt an sich der monumentale Charakter bei, und sie wird der Skulptur wie auch der Malerei, welche sich ihr verbinden [2]), jederzeit ein monumentales Gepräge mitteilen. Die Verbindung ergreife passende Gelegenheiten, öffentlichen Gebäuden bedeutungsvollen Schmuck zu verleihen, indem sie den Zweck, welchem diese geweiht sind, durch die der Kunst eigentümlichen Mittel der Auslegung zur Anschauung bringt. In den Schulgebäuden zeige sie der Jugend die Vorbilder sittlicher Größe. In den städtischen Rathäusern und in den Räumen der Landesabgeordneten bringe sie die vaterländische Geschichte und die Großtaten der Helden zur Anschauung. Die Aula der Universität wird der darstellenden Kunst ein weites Feld eröffnen [3]), und neben dem Hause, wo

---

1) [Der Aufsatz in der Süddeutschen Zeitung bedient sich in dem entsprechenden Zusammenhang der gleichen Worte.]

2) [Gedruckt ist verbindet. In der Handschrift ist verbinden aus verbindet verbessert.]

3) [Gedruckt ist öffnen.]

geistige Waffen bereitet werden, wird auch das Zeughaus des Heeres unerschöpflichen Stoff bieten.

An Gelegenheiten, die Nachfolger eines Alfred Rethel, des großen Vorbildes eines echten Geschichtsmalers, zu beschäftigen, kann es in der Tat nicht fehlen, und der geeignete Weg zu einer gerechten und befriedigenden Verteilung der Stiftungen würde sich auch unschwer finden lassen.

Man teile Deutschland in Verbindungsgebiete ein nach Maßgabe billiger Berücksichtigung der Wohnorte und der Zahl sich näher stehender Vereinsmitglieder. Vermittels einer Ausschreibung mögen die Mitglieder veranlaßt werden in ihren Gebieten zusammenzutreten und sich über den Vorschlag eines Gegenstandes der obenbezeichneten Art zu verständigen. In der nächsten Hauptversammlung werden die verschiedenen Vorschläge dem Vorstande zur Prüfung vorgelegt und von diesem ein Gegenstand zur Ausführung gewählt. Ist einmal der Anfang gemacht und eine Aufgabe zur Ausführung gekommen, dann wird sich leicht eine billige Reihenfolge ermitteln lassen, nach welcher die anderen Gebiete bedacht werden.

Sollte es der Verbindung gelingen, nach solch einem Plane Werke der historischen Gattung der Malerei zu erzielen, dann würde der Grundgedanke derselben sich erfüllen und die Früchte des Unternehmens würden auf dem nährenden Boden der monumentalen Kunst gleichsam von selbst die ideale Gestaltung gewinnen, die bis jetzt ihnen noch fehlt.

Dresden, am 8. Februar 1863.

Namenregister

A.

Adam, Albr., M. (=Maler) (Seite) 205.
Alaux, franz. M. 60f. 111f. 146.
Amsler, Sam., Kupferstecher 205.
Ariosto, Lodovico 9f. 13. 36ff. 39 bis 56.

B.

Barth, Xaver, M. 27.
Biefve, Edouard de, M. 156ff. 161.
Birk, Louis, Bildhauer 177.
Blochmann, Karl Justus, Schulmann, Gatte einer Schwester Schnorrs 20. 22.
Böhmer, Joh. Friedr., Geschichtsforscher 213.
Boisserée, Sulp., Kunstgelehrter 205.
Bolgiano, Hilari, Konfektmeister 206.
Brandis, Chr. Aug., Philolog und Philosoph 8.
Brugger, Friedr., Bildhauer 208.
Brulliot, Inspektor des Kupferstichkabinetts in München 205.
Bürkel, Heinrich, M. 205.
Bunsen, Ch. Karl Josias Freiherr v., Gelehrter und Staatsmann 8. 11. 25. 79. 98. 140. 144. 213.
Burckhardt, Jak., Kultur- und Kunsthistoriker 164. 167.

C.

Canaletto, Ant. und Bern. 30.
Carstens, Asmus, M. 156f. 200. 203.
Coignet, Jules Louis Philippe, M. 179. 185.
Collmann, Leonh., Architekt 143.
Cornelius, Peter v., 8f. 12ff. 16. 26. 36. 61ff. 65. 71ff. 76. 107. 133. 138ff. 142ff. 150. 154. 189f. 197. 199. 201. 203. 206. 249.
Couder, Aug., M. 111.

D.

David, Jacques Louis, M. 142.
Deger, Ernst, M. 178. 182.
Dietrich, Chr. W. E., M. 30.
Dietz, Feod., M. 244.
Dillis, Georg v., M. 204.
Dürer, Albr. 213.
Dyck, Ant. van 24.

E.

Eberhard, Konrad, Bildhauer 208.
Eberle, Adam, M. 201. 203.
Echter, Michael, M. 68. 131. 146. 201.
Eggers, Frdr., Kunstschriftsteller 244.
Eggers, Karl, M., 12.

F.

Fernbach, Franz Xaver, M. und Chemiker, geb. 1793 in Waldkirch bei Freiburg i. B., gest. 1851 in München, 58ff. 66f. 112ff. 120f. 123ff. 129ff. 134ff. 146f. 151ff.
Förster, Ernst, Kunstschriftsteller u. M. 16. 33. 65. 138. 149. 179. 193. 195.
Fohr, Karl, M. 203.
Fratte, Domenico del, italien. M. 10f.
Fuchs, Joh. Nep., Chemiker und Mineralog 114ff. 119. 196.

G.

Gaber, August, Holzschneider, geb. 14. Nov. 1823 in Köpperning bei Neiße, gest. 6. Sept. 1894 in Berlin 26.
Gärtner, Friedrich, Architekt 61. 75f. 138f. 143f. 203. 206f.
Gallait, Louis, M. 156ff. 161. 163. 166.
Gerhard, Eduard, Archäolog 11.

Gervinus, Ge. Gottfr., Geschichtschreiber 62 ff.
Gießmann, Friedrich, M., geb. 1810 in Leipzig, gest. 1847 in München 19. 37. 68 f. 131 f. 134. 142. 147 bis 152.
Girodet-Trioson, Anne Louis, M. 142.
Göschen, Georg, Kaufmann 14.
Grahl, Aug., M. 143.
Guercino 174.
Gutzkow, Karl, Dichter 194.

H.

Hähnel, Ernst, Bildhauer 177.
Halbig, Joh., Bildhauer 208.
Haller v. Hallerstein, K., Architekt 205.
Harleß, Gottl. Chr. Ad., Theolog 216.
Heinlein, Heinrich, M. 179 f. 185.
Hell, Theodor s. Winkler.
Hermann, Karl, M. 16. 206.
Heß, Hnr., M. 16. 60. 74. 76. 112 f. 137. 144. 151. 154. 192. 195. 203. 205 f.
Heß, Peter, M. 134. 179. 184. 205.
Hiltensperger, Georg, M. 125. 141 f. 201.
Hjort, Peder, dänischer Gelehrter 14.
Hohfelder, Friedr., M. 155.
Holbein, Hans, d. J. 32.
Homer 6. 13. 18. 28.
Horner, Franz, Arzt 16.

I.

Igelsheimer, Ludw., M. 164 ff. 170.
Jacquand, Claude, franz. M. 179. 184.
Jäger, Gustav, M., geb. 12. Juli 1808 in Leipzig, gest. 19. April 1871 ebenda 17. 19. 37. 68 f. 131. 134. 137. 143. 148 f. 152 f. 159. 177. 179. 183 f. 214.
Johann, Prinz, später König von Sachsen 132.

K.

Kästner, Abr. Gotth. 121.
Kaiser, Professor, Chemiker 116 f. 119.
Kallmeyer, Galerieinspektor 30.
Kauffmann, württembergischer M. 59.
Kaulbach, Wilhelm v., M. 2. 19. 26 f. 61 ff. 65. 74. 76. 98. 133 f. 139. 145. 166. 180. 185. 189—211. 216.
Kepler, Joh. 121.
Kestner, Aug., Hannöv. Legationsrat 8. 11.
Klenze, Leo v., Architekt 58 ff. 63. 68 ff. 74 ff. 83. 92. 97 ff. 101. 105 f. 110 ff. 118. 122 ff. 131 ff. 135 ff. 140 ff. 145 f. 196. 203. 206 f.
Kobell, Franz v., Mineralog 119.
Koch, Joseph, M. 8.
Kreutzer, v., bayer. Geheimer Rat 59. 76 84 ff. 88 f. 93. 136 f. 145.
Kugler, Franz, Kunsthistoriker 164.

L.

Lecke, Robert, Schriftsteller, auch Künstler? 193.
Ludwig III., Großherzog von Hessen 135.
Ludwig I, König von Bayern 8. 12. 17. 20 f. 36. 57 f. 61. 64. 69 ff. 74 ff. 84 ff. 88 f. 93. 96 f. 99. 101. 104 f. 118 ff. 122 ff. 132 f. 136. 138 f. 143 ff. 147. 149—153. 155. 166. 180. 185. 189 ff. 198. 203 f. 210. 221.
Luther, Martin 216. 230. 236 f. 240.

M.

Marggraff, Rudolf, Kunstschriftsteller 59. 66 f. 177. 193 f.
Massimi, Marchese Carlo 9 f. 13. 36. 40.
Massimo, Prinz Massimiliano Camillo 40.
Maßmann, Hans Ferd., Germanist 63.
Meyer, Frdr. Rud., M., später Kunsthändler 177.
Meyer, Joh. Frdr. v. 213.
Michelangelo 6. 9. 174. 232. 235.
Montabert, Chemiker, Verf. eines Traité complet de la peinture 59 f. 106. 111 f. 115. 118. 124. 146.
Monten, Dietrich, M. 180. 205.
Morgenstern, Christian, M. 179. 185.
Müller, Hans, Kunstschriftsteller 98.
Müller, Johannes v., Geschichtschreiber 96 f.
Muhr, Jul., M. 201.
Murillo, B. E. 24.

N.

Neher, Bernhard, M. 63. 76.
Neukomm, Sigism. Ritter v., Musiker 11.
Niebuhr, Barthold Georg, Staatsmann und Geschichtschreiber 8. 36. 173.

Nikolaus I., Kaiser von Rußland 19.
Nilson, Christoph, M. 190. 201 f.

O.

Öhme, Ernst Ferd., M. 21.
Ohlmüller, Dan. Joseph, Architekt 207.
Olivier, Ferdinand, M., geb. 1. April 1785 in Dessau, gest. 11. Februar 1841 in München, Stiefvater der Gattin Schnorrs, Bruder von Friedrich 7. 15. 17. 35. 65. 77.
Olivier, Frdr., M., geb. 23. April 1791 in Dessau, gest. 5. September 1859 ebenda, als Gatte der älteren Stieftochter seines Bruders Ferdinand, Schwager Schnorrs 11. 17. 19. 68. 131 f.
Overbeck, Frdr., M. 8f. 36. 107. 140. 173. 179. 192. 199. 201 f. 205.

P.

Palme, Augustin, M., geb. 21. Nov. 1808 in Rochlitz in Böhmen, gest. 22. Okt. 1897 in München 19. 37. 68 f. 131. 134. 147 f. 177. 179. 183.
Paolo Veronese 159.
Passavant, Joh. Dav., M. und Kunstschriftsteller 8. 10. 14.
Pecht, Frdr., Kunstschriftsteller 67. 94. 218.
Pertz, Georg Hnr., Geschichtsforscher 11.
Pestalozzi, Vors. des Künstlervereins in Zürich 244.
Pettenkofer, Max, Chemiker 116. 119.
Platner, Ernst Zachar., M. und Kunstschriftsteller 8. 11. 36. 39 f.
Primaticcio, Francesco 61. 110. 146.

Q.

Quandt, Joh. Gottl. v., Kunstschriftsteller 8. 11. 15. 35 ff. 177.

R.

Raczynski, Athanasius Graf, Kunstsammler 205.
Raffael 9. 29. 32. 80. 85. 109 f. 232.
Rauch, Christian, Bildhauer 207 f.
Rehbeniz, Theodor, M. 11.
Reinhold, Hnr., M. 10.
Rethel, Alfr., M. 251.
Richter, Ludwig, M. 10. 21.
Riedel, August, M. 180. 185. 205.
Riegel, Hermann, Kunstschriftsteller 167.
Riehl, Berthold, Kunstforscher 67.
Rietschel, Ernst, Bildhauer 21. 208.
Ringseis, Joh. Nep. v., Arzt 2. 12 f. 16.
Rohmer, Frdr., Philosoph 62. 64. 73. 77.
Rohmer, Theodor 62.
Rothe, Richard, Theolog, preußischer Gesandtschaftsprediger in Rom 11. 213.
Rottmann, Karl, M. 205.
Rubens, Peter Paul 24.
Rückert, Friedrich, Dichter 2. 8 f.
Rumohr, Karl Frdr. v., Schriftsteller 8. 36.

S.

Sachße, Emil Eugen, M., geb. 1828, gest. 27. Nov. 1887 in Plauen bei Dresden 28.
Schadow, Gottfr., Bildhauer 207.
Schadow, Rudolf, Bildhauer 208.
Schadow, Wilh. v., M. 179 f. 185.
Schaller, Ludwig, Bildhauer, geb. 1804 in Wien, gest. 29. April 1865 in München 99 ff. 180. 186. 208.
Schelling, Frdr. Wilh. Jos. v., Philosoph 16. 140.
Schinkel, Karl Frdr., Architekt 200.
Schlotthauer, Joseph, M. 60. 112 f. 116 f. 119.
Schmieder, Hnr. Eduard, Theolog, preußisch. Gesandtschaftsprediger in Rom 11. 213.
Schneider, Heinrich Justus, M. 178. 182.
Schnorr von Carolsfeld, Eduard, Bruder Schnorrs 6 f. 14.
Schnorr von Carolsfeld, Ludwig, Bruder Schnorrs, M. 6. 14. 34.
Schnorr von Carolsfeld, Veit Hans, Schnorrs Vater, geb. 11. Mai 1764 in Schneeberg, gest. 20. April 1841 in Leipzig 5 f. 13. 16. 20. 36.
Schorn, Joh. Karl Ludw. v., Kunstschriftsteller 39.
Schraudolph, Johann v., M. 205.
Schubert, Gotth. Hnr. v., Naturforscher 16.
Schulz, Heinrich Wilhelm, Kunstgelehrter und sächs. Staatsbeamter 22. 29 f.
Schwanthaler, Ludwig v., Bildhauer 20. 68. 73. 101. 105. 142. 151. 203. 207 f.

Schwarzmann, Joseph, Dekorationsm. 154.
Schwind, Moritz v., M. 19. 26. 68. 98f. 128f. 157. 190. 196.
Seitz, Alex. Maxim., M. 192.
Seume, Joh. Gottfr., Schriftsteller 6.
Springer, Anton, Kunstforscher 158. 164. 167. 177.
Stieglitz, Heinr., Dichter 133.
Stier, Wilh., Architekt 11.
Stölzle, M. 155.
Strähuber, Alexander, M., geb. 28. Febr. 1814 in Mondsee, gest. 31. Dez. 1882 in München 69. 134. 214.

T.

Thäter, Julius, Kupferstecher 141.
Thorwaldsen, Bertel, Bildhauer 8. 200. 207f.
Tintoretto 159.
Tizian 32.

V.

Veit, Philipp, M. 8. 199f.
Vischer, Frdr. Theod., Ästhetiker 158. 164. 166f.
Vogel, Hofrat, Chemiker 116.
Vogel, Ludwig, M. 179. 182.
Voit, Aug. v., Architekt 207.

W.

Wach, Wilhelm, M. 178. 182.
Wagner, Joh. Mart. v., M. und Bildhauer 205.
Watteau, Ant. 28.
Weigel, Joh. Aug. Gottl., Auktionsproklamator 35.
Wichmann, Ludwig, Bildhauer 208.
Widnmann, Max, Bildhauer 208.
Wiegmann, R., Architekt 106. 142.
Wigand, Georg, Verleger 26. 28. 215ff.
Winckelmann, Joh. Joach., Archäolog 200. 203.
Winkler, Karl, Schriftsteller 33.

Z.

Zeschau, Hnr. Ant. v., Minister 30.
Ziebland, Georg Frdr., Architekt 207.
Ziegler, Julius, M. in Paris 178. 182.
Zimmermann, Albert, M. 141. 190.
Zimmermann, Clemens, M., 78. 111. 192. 205.

Der beigefügte Lichtdruck gibt eine Photographie nach dem Leben aus dem Jahre 1854 wieder.

Druck von J. B. Hirschfeld in Leipzig.

Imitation p. 232/3

